

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA

**Articulações poéticas e políticas do corpo: estudo de processos de composição
solística de dança contemporânea**

Andréa Bergallo Snizek

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Doutor em Motricidade Humana, na especialidade de Dança, orientada pela Professora Doutora Ana Maria Macara e co-orientada pela Professora Pós-Doutora Denise da Costa Oliveira Siqueira.

Júri:

Presidente – Reitor da Unversidade Técnica de Lisboa

Vogais;

Doutora Ana Maria Macara de Oliveira, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa;

Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães, Professor Associado da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa;

Doutora Denise da Costa Oliveira Siqueira, Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro;

Doutora Maria José Fazenda Martins, Professora Adjunta da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa;

Doutor Amílcar Pinto Martins, Professor Auxiliar do Departamento de Educação à Distância da Universidade Aberta;

Doutor Gonçalo Manuel Albuquerque Tavares, Professor Auxiliar da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA

**Articulações poéticas e políticas do corpo: estudo de processos de composição
solística de dança contemporânea**

Andréa Bergallo Snizek

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Doutor em Motricidade Humana, na especialidade de Dança, orientada pela Professora Doutora Ana Maria Macara e co-orientada pela Professora Pós-Doutora Denise da Costa Oliveira Siqueira.

Júri:

Presidente – Reitor da Universidade Técnica de Lisboa

Vogais:

Doutora Ana Maria Macara de Oliveira, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa;

Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães, Professor Associado da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa;

Doutora Denise da Costa Oliveira Siqueira, Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro;

Doutora Maria José Fazenda Martins, Professora Adjunta da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa;

Doutor Amílcar Pinto Martins, Professor Auxiliar do Departamento de Educação à Distância da Universidade Aberta;

Doutor Gonçalo Manuel Albuquerque Tavares, Professor Auxiliar da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Ana Maria Macara e à Professora Denise da Costa Siqueira, pelo comprometimento inquestionável e incentivo à proposta. Com elegância e profissionalismo impecável foram pertinentes em suas orientações.

Ao Departamento de Dança da Faculdade de Motricidade Humana.

À Rosa Maria Lisboa Bergallo, pelo apoio e parceria incondicional, como profissional exemplar do ensino superior, amiga e mãe.

A meus familiares, Leonardo, Ednéia, Ana Karina e Gabriela Snizek, porto seguro afetivo de todas as horas.

A meu padrasto, Eduardo Trindade, por sua contribuição como revisor e ouvinte paciente, já não mais entre nós.

Aos muitos amigos, aqui representados pelos queridos portugueses Quim, Ginja, Ana, João, Luiza e Luis, minha família portuguesa, que acompanharam e dividiram suas casas, afetos, dúvidas e conhecimento.

Aos artistas que deram corpo/vida a esta tese, compartilhando corajosamente a intimidade de seus processos criativos e conhecimento: Ana Vitória Freire, Ana Botafogo, Juliana Moraes e Lavínia Bizzotto.

Ao SESC e à imprescindível Bia Radunsky, por seus investimentos e comprometimento com a arte e a dança.

E à dança, que me fez e faz querer ser uma pessoa melhor.

RESUMO

O objetivo deste estudo foi analisar processos de composição solística de dança contemporânea efetivados por duas coreógrafas e duas bailarinas para o evento Solos de Dança no Sesc 2008. Compreendemos que tais processos são concretizados por corpos que articulam a rede de relações efetivada para a criação, enquanto, paralelamente, ocorrem suas próprias percepções e representações para a construção da obra. Para tal fim, desenvolvemos uma pesquisa qualitativa com orientação fenomenológica hermenêutica (Rezende, 1990), na qual construímos o fenômeno levando em consideração a relação entre som, imagem e texto (Bauer, Gaskell & Allum, 2008), três estruturas de informação que se referem a expectativas e à prática do processo das quatro artistas da dança.

A análise interpretativa por triangulação (Gaskell & Bauer, 2008) permitiu-nos considerar a peculiaridade de cada um dos processos e dos corpos que deles participaram. Portanto, compreendemos suas percepções, gestos e representações, estabelecidos no contexto, de acordo com a cultura da qual participam (Becker, 1977), como fatores complementares e determinantes em suas formas de comunicar-se durante a construção de outras possíveis tradições e estéticas, danças e projetos artísticos (Arendt, 2008).

Concluindo, observamos que, na mesma proporção, coreógrafos e intérpretes são responsáveis pelo perfil da obra, já que composta a partir das articulações poéticas e políticas dos corpos integrantes de cada projeto.

PALAVRAS-CHAVE: análise do movimento, corpo, corporeidade, composição coreográfica, dança contemporânea, construção do gesto, cultura, poética, políticas do corpo.

ABSTRACT

The objective of this study was to analyze processes of solistic composition of the contemporary dance between two dancers and two choreographers for the event: “Solos de Dança no SESC 2008”, which was implemented by bodies that articulated the network of relationship effectuated for creation, while in parallel, their own perceptions and representations were directed to the construction of the work. For this achievement we have developed a qualitative research with phenomenological hermeneutics orientation (Rezende, 1990), in which we have constructed the phenomenon taking into account the relationship between sound, image and text (Bauer, Gaskell & Allum, 2008). These three information structures refer to the expectations of the process and practice of the four dance artists.

The interpretative analysis by triangulation (Gaskell & Bauer, 2008), allowed us to consider the peculiarity of each one of the process and the bodies that have participated in them. Therefore, understanding their actions, gestures, perceptions and representations, the ones established in the context according to culture in which they participated (Becker, 1977), as complementary issues and determinants in their ways of communicating during the construction of other possible traditions and aesthetically, dances and art projects (Arendt, 2008).

Concluding, we observed that in the same proportion, choreographers and performers are responsible for the profile of the work, once it is composed through the poetic and political articulations of the bodies involved in each project.

KEY WORDS: movement analyzes, body, corporeity, choreographic composition, contemporaneous dance, gesture construction, culture, poetic, and body politics.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO.....	iv
ABSTRACT	v
APRESENTAÇÃO.....	viii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL	12
1 Corpo, Corporeidade e Representações.....	12
2 Identidades Provisórias.....	30
3 Corpo-Comunicação e Estética: o Corpo na Arte	38
4 Cultura e Política: Práticas do Corpo Contemporâneo	44
4.1 Cultura: ações e relações do corpo/sujeito	46
4.2 Política: reflexões e proposições do corpo/sujeito	51
4.3 Políticas do corpo	54
5 Dança Contemporânea.....	59
5.1 A construção do gesto: percepção e sensibilidade.....	71
5.2 A poética do gesto	73
CAPÍTULO II – DEFINIÇÃO DO PROBLEMA.....	77
CAPÍTULO III – METODOLOGIA	86
1 Etapas da Pesquisa.....	100
2 Aplicação dos Instrumentos.....	101
3 Análise Interpretativa por Triangulação	105
CAPÍTULO IV – ARTICULAÇÕES DO CORPO CONTEMPORÂNEO: ESPAÇO POÉTICO E POLÍTICO DO GESTO	108
1 Corpo Co-habitado	112
2 Parceria Artística: Lavínia Bizzotto e Juliana Moraes	113
2.1 Contextualização	113
2.2 Formação e Profissionalização: Corpo, Técnica e Estética.....	115
2.2.1 Lavínia Bizzotto	115
2.2.2 Juliana Moraes	118
2.3 Diário de Campo: Acompanhamento de Ensaios	119
2.3.1 Primeiro ensaio observado.....	119
2.3.1.1 Aquecimento.....	119
2.3.1.2 Estudo do gesto: frases coreográficas em construção	120
2.3.1.3 Praticando imagens.....	121
2.3.1.4 Organização espacial	122
2.3.1.5 Improvisação	123
2.3.1.6 Conversando no intervalo	123
2.3.2 Segundo ensaio observado.....	124
2.3.2.1 Estudo do gesto: frases coreográficas em construção	125

2.3.2.2 Praticando imagens.....	126
2.3.2.3 Conversando no intervalo.....	126
2.4 Análise Interpretativa por Triangulação.....	127
2.4.1 Sobre corpo, técnica e estética.....	127
2.4.2 Corpo <i>co-habitado</i> : o corpo/sujeito/obra.....	129
2.5 A Performance: Na Borda do Tempo.....	136
2.6 Representações e Reflexões.....	141
2.6.1 Representações e reflexões de Lavínia Bizzotto.....	141
2.6.2 Representações e reflexões de Juliana Moraes.....	144
3 Parceria: Ana Botafogo e Ana Vitória.....	148
3.1 Contextualização.....	148
3.2 Formação e Profissionalização.....	150
3.2.1 Ana Botafogo.....	150
3.2.2 Ana Vitória.....	151
3.3 Diário de Campo: Acompanhamento de Ensaios.....	152
3.3.1 Primeiro ensaio observado.....	152
3.3.2 Segundo ensaio observado.....	155
3.3.3 Terceiro ensaio observado.....	157
3.3.4 Quarto ensaio observado.....	160
3.4 Análise Interpretativa por Triangulação.....	162
3.4.1 Sobre corpo, técnica e estética.....	162
3.4.2 Processos coreográficos.....	163
3.4.3 Práxis.....	170
3.4.3.1 Laboratórios.....	170
3.4.3.2 Experimentar, copiar e repetir: definindo gestos.....	173
3.4.3.3 A apropriação dos gestos: entendendo o outro e fazendo-se entender.....	176
3.5 A Performance: La Mariée.....	182
3.6 Representações e Reflexões: o Corpo/Sujeito da Arte.....	186
3.6.1 Representações e reflexões de Ana Botafogo.....	187
3.6.2 Representações e reflexões de Ana Vitória.....	190
CAPÍTULO V – CONCLUSÃO.....	195
BIBLIOGRAFIA.....	209
ANEXO I – ENTREVISTA COM LAVÍNIA BIZZOTTO (11 de Março de 2008).....	215
ANEXO II – ENTREVISTA COM JULIANA MORAES (12 de Fevereiro de 2008).....	225
ANEXO III – ENTREVISTA COM ANA BOTAFOGO (11 de Março de 2008).....	240
ANEXO IV – ENTREVISTA COM ANA VITÓRIA (12 de Março de 2008).....	248
ANEXO V – FÔLDER.....	260
ANEXO VI – AUTORIZAÇÃO PARA PESQUISA.....	263

APRESENTAÇÃO

Há aproximadamente 25 anos trabalhando como profissional de dança, experimentei realizações, frustrações e inquietações pertinentes ao fazer artístico, às minhas opções e à realidade. Durante a infância e a adolescência, estive sempre em contato com a natureza, com os esportes e jogos teatrais, o que, despretensiosamente, acredito, favoreceu certo desenvolvimento das habilidades corporais, até que experimentei a dança.

A partir do fazer artístico, compreendi que ideias e discursos do corpo são ou dependem de ações e colaborações complexas intra e extracorpo. Tinha interesses específicos, inicialmente pelas habilidades dos corpos, por anatomia e pela(s) estrutura(s) que possibilitava(m) e organizava(m) as peculiaridades de um gesto; pela intensidade, dinâmica, forma, pelo peso, determinando uma estética única para cada corpo, para cada gesto. Percebi estratégias de comunicação internas e externas, peculiaridades “morfopsicofisiológicas”, que todos os corpos são potencialmente criativos e comunicativos. Desde então, busco com meu corpo e entre corpos conhecer e estudar processos criativos, propositalmente desenvolvidos para comunicar, através de fruição estética, questões da contemporaneidade.

Em relação à dança teatral, que, segundo Fazenda (2007, p. 29-30), “tem como propósito a construção de uma *performance*¹ por parte de um grupo de intérpretes

¹ Segundo Cohen (2009), *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*, que, numa classificação topológica, localiza-se no limite entre as artes plásticas e as artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. Pode ser considerada como uma forma de teatro – expressão cênica dramática –, uma vez que por mais plástico ou não intencional que seja o modo pelo qual a *performance* é constituída, sempre algo está sendo apresentado, ao vivo, para determinado público, com alguma “coisa” significando (no sentido dos signos), tanto quanto uma linguagem antiteatral, na medida em que procura escapar de toda uma vertente teatral que se apoia numa dramaturgia, num espaço-tempo, ilusionista e numa forma de atuação que prepondera a interpretação (p. 30-45). Como Fazenda, entendemos que dança como *performance*, mais ainda a contemporânea, que, como ou enquanto *performance*, rompe convenções, formas e estéticas, que num

selecionados de acordo com expectativas definidas por motivações artísticas e pressupostos estéticos determinados, para ser vista por um grupo de pessoas – os espectadores ou público” (Fazenda, 2007, p. 29-30), convivi e trabalhei com coreógrafos, professores e diretores responsáveis por projetos de arte-educação, de formação em dança e de pesquisa do movimento. Grande parte de minha formação fundamentou-se na tradição oral, no ensino não formal de dança, com companhias e com coreógrafos independentes.

Também considero parte relevante de minha profissionalização como intérprete criadora e professora de dança no ensino superior as atuações paralelas como ensaiadora, assistente de coreografia e de direção de companhias e de coreógrafos.

Exercer diferentes funções dentro de uma ou mais companhias de dança possibilitou experimentar, num mesmo processo de criação e de produção de um trabalho/espetáculo, diferentes percepções sobre uma mesma circunstância. Diferentes atuações no campo, que, entendo, constituíram a estratégia de sobrevivência e superação que fez parte de minha profissionalização.

Ter começado a dançar “tarde”, de acordo com os valores e acordos sociais dos atores da dança, na década de 1980, foi uma importante lição de vida, quando o tempo era sempre escasso. Em sendo tantas as pretensões e projeções, era preciso experimentar arriscando-se.

A partir das novas perspectivas e descobertas, as práticas e interesses voltaram-se para as relações entre os conhecimentos de anatomia, técnicas de dança/corporais e estética, evidenciando o interesse relativo a processos e estratégias utilizados para a

movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, para Cohen confrontações com o teatro, para este estudo confrontações entre danças e outras artes, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc., questões extensíveis às artes em geral (p. 27). Portanto, ao se ler o termo *performance*, há de se levar em consideração as implicações feitas.

construção dos argumentos, discursos do corpo, espetáculos, coreografias, (im)pertinências, (in)coerências do fazer, criar dança.

Neste trabalho, o termo “argumento” tem referência nas proposições de Breton (2003), em seu livro *A Argumentação na Comunicação*, no qual a argumentação constitui processos de mudança, uma mudança em ação, relativa à integralidade da pessoa e elemento condicionante de seu futuro. Para o autor, a argumentação estrutura-se em princípios éticos como a liberdade de aderir ou não a uma opinião, a autenticidade dos argumentos e a realidade das ideias que cada indivíduo defende.

Praticar intermediações em processos criativos entre coreógrafos, diretores, intérpretes, instituições, entre outras instâncias, possibilitou meu acesso a diferentes formas e estratégias de elaboração de argumentos, espetáculos, coreografias, instalações, tanto quanto exercitar e discutir com o corpo as representações sobre o próprio corpo, a participação em estruturas políticas diversas, em organizações de companhias, grupo de estudo e de artistas intérpretes criadores (solistas). Estabeleci e compactuei hierarquias, usufrui e questionei as ações e negociações corporais, das políticas do e para o fazer artístico. Passei a entender, com tais experiências, a dança/*performance*, meu corpo com suas razões e opiniões, as ações humanas como as responsáveis (corpo e dança – corpo que dança) também pelas estruturas de compreensão das formas, das normas de (des)organizações sociais. As artes corporais, e são muitas, propõem reflexão contínua, e políticas são as ações poéticas do corpo. Encontramos, portanto, uma importante e inesgotável fonte de pesquisa.

Como responsável, desde 1996, por disciplinas de Técnica de Dança (*balé* e dança contemporânea), Composição Coreográfica e Pesquisa em Dança em cursos de Dança e Teatro, venho questionando minhas certezas e estratégias como artista e como mediadora em procedimentos de arte-educação.

Compreendo e discuto teoricamente as mudanças efetivadas até o presente momento sobre o corpo na contemporaneidade, porém atuo, ainda, e em parte, a partir de valores estéticos e hierárquicos estruturados nas décadas de 1980 e 1990.

Em 2007, participei como intérprete convidada do evento Solos de Dança do Serviço Social do Comércio (Sesc), tendo chamado para uma parceria criativa Denise Stutz. O Sesc é uma instituição sem fins lucrativos, criada em 1946 por empresários do comércio de bens e serviços, com o fim de atender à classe comerciária, seus dependentes e toda a comunidade. Com sedes e atuando em diferentes estados brasileiros, nas áreas de Cultura, Educação Social, Esporte e Lazer, Saúde e Turismo Social, participa ativamente no desenvolvimento e na concretização de projetos culturais. O projeto Solos de Dança no Sesc, patrocinado e realizado pela instituição em sua sede, na cidade do Rio de Janeiro, foi um evento pioneiro e bem-sucedido de dança idealizado pela jornalista Bia Radunski. A última edição do Projeto ocorreu em 2010, quando completou sua 11ª versão.

Denise Stutz iniciou seus estudos de dança em Belo Horizonte. Em 1975, junto com outros dez bailarinos, fundou o Grupo Corpo. Trabalhou com Lia Rodrigues como bailarina, assistente de direção e professora da companhia. Foi professora do Curso Técnico da Escola Angel Vianna, no Rio de Janeiro. A partir de 2003, começou a desenvolver trabalhos solo e de *performance*, apresentando-se em várias cidades do Brasil, na Europa e em Cabo Verde (informações fornecidas pelo artista). Desenvolvemos para o Solos de Dança de 2007 um trabalho de dança/*performance* de nome “Percurso coerente para um corpo impertinente”.

A partir daquela parceria, propositalmente pratiquei e modifiquei (in)certezas, atitudes, (des)construí ideias, projetos e conhecimentos. Agi politicamente para a elaboração do discurso e obra de *performance*/dança, projeto e processos de composição

que transformaram minha percepção, meus fazeres artísticos profissionais e pessoais, a partir da oportunidade de, conscientemente, agenciar e, paralelamente, promover um processo criativo como assumidamente responsável pela concretização da obra. Em tal oportunidade, pude usufruir e agenciar, em parte, o fluxo e articulações de *insights*, tendo experimentado intensamente a sensação da condição provisória e inexplicável do mundo e do corpo da cena.

Acompanhei, aproximadamente, sete edições (anuais) de onze eventos “Solos de Dança no Sesc”, como plateia, como intérprete e como intérprete-criadora – experiências que definitivamente confirmaram e definiram minha abordagem de corpo, estético e político. A partir de minhas representações e de relatos formais e informais de profissionais, em sua maioria amigos, sobre seus corpos, processos e contexto, propiciados pelo projeto, vislumbrei o objeto de estudo deste trabalho: corpos em evidência e suas representações, que praticam ideias e que, envolvidos no projeto, exercitam criações, reflexões, lidam com obrigações, trabalham com divergências, que, comprometidos com as regras e condições sugeridas pelo “corpo” institucional, curadoria, técnica, espaço físico, “tempo” de duração do trabalho, prazos para montagem, são os corpos-agentes das relações, portanto, articuladores da complexa rede objetivada em produzir dança/*performance*. É nesse sentido que utilizo nesta tese o termo “articulação”, fugindo às conotações anatômicas do termo e partindo da compreensão do corpo como agente mediador de relações. Tais percepções são aliadas a depoimentos de amigos artistas que participaram do evento Solos de Dança no Sesc, em diferentes edições, sobre suas dores, dúvidas e desencontros. Também minhas dores, dúvidas e desencontros com minha parceira de composição fundamentaram minhas inquietações relativas ao corpo da dança, que dança. Associações e reflexões suscitaram questões como: quais e como são os corpos da dança contemporânea e da *performance*

artística no Brasil? São as relações entre corpos e suas articulações que definem a estética da dança/*performance*? Que estratégias de expressão, de comunicação, o corpo contemporâneo propõe em seu representar as próprias ações, as do cotidiano do homem do século XXI?

Ao compreendermos que a dança estabelece-se a partir de redes complexas de relações, podemos considerar a construção de uma obra dançada e dançar uma obra como ações políticas? – não no sentido dado ao Estado, ou às funções de políticos. A partir da perspectiva de a dança constituir-se a partir de negociações, há acordos e decisões entre os que a fazem, que são apresentados ao público. Seriam ações políticas dos corpos da dança/*performance* que (re)definem o argumento da obra ou seu sentido?

INTRODUÇÃO

Entendemos que os corpos que constituem e processam a obra de dança contemporânea, no caso desta pesquisa, os corpos-intérpretes e os corpos-coreógrafos, não apenas representam as ideias e propostas estéticas ou políticas de um espetáculo, com ações objetivadas para processos criativos: trata-se de sujeitos que simultaneamente discutem e propõem os argumentos poéticos em elaboração e, a serem elaborados, reafirmam a efemeridade e plasticidade do corpo, tanto quanto as ideias dançadas. São argumentos, *performances* livres, em parte, do compromisso assertivo, objetivo e propósito de parte dos produtos artísticos do mercado de entretenimento. Entretanto, a nosso ver, também um possível e espetacular produto, diferente do citado anteriormente. Efêmeros e efetivos, são produtos que resultam de pareceres complexos e de profundas reflexões, ou não, do corpo e entre corpos, de relações, negociações complexas, suscetíveis de infinitas percepções (intérprete/público), intervenções, interpretações, leituras; uma relação com a obra de arte que partilha das considerações e proposições de Umberto Eco (1971) em seu livro *Obra Aberta*.

Para tanto, a partir das parcerias artísticas selecionadas e contextualizadas no evento Solos de Dança no Sesc 2008, no Rio de Janeiro, Brasil, estudamos as “políticas dos corpos” concretizadas em processos criativos da dança contemporânea.

Buscamos identificar, analisar e discutir possíveis sistemas de (des)organização e de negociações provocadas pela construção das ideias que compõem seus discursos.

O corpo cênico do século XXI segue questionando os próprios paradigmas – quando instaurados –, valores sociais, estéticos e políticos, provocando e propondo novas formas de perceber, valorar e compreender as ações individuais e coletivas.

Pesquisadores, artistas, cientistas buscam na motricidade humana, nas atitudes reflexivas/expressivas do corpo, compreender e explicar as diferentes realidades sociais e culturais. As ações corporais objetivadas para a produção artística constituem e efetivam processos de construção das ideias e ideais, definem estratégias de criação e elaboração dos discursos estéticos². A partir de suas percepções, o corpo da cena atua, interpreta e define conceitos e estratégias para estar no mundo, e apresenta publicamente os argumentos de cada obra, expondo e defendendo ideias como possíveis “produtos”.

Fazemos referência aos trabalhos artísticos como possíveis produtos, a partir das proposições de Bourdieu (1974, p. 99-181), em seu livro *A economia das trocas simbólicas*, no qual destaca que o movimento do campo artístico em direção à autonomia ocorreu em ritmos diferentes e segundo as sociedades e esferas da vida artística. O desenvolvimento, segundo o autor, de um sistema de produção de bens simbólicos é paralelo a um processo de diferenciação, cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos e cujas condições de possibilidades residem na própria natureza dos bens simbólicos. Esses bens são simultaneamente valorizados como mercadoria e carregados de significados, e não necessariamente mantêm interdependência entre seus perfis mercantis e culturais.

Segundo Bourdieu (1974), a constituição da obra de arte como mercadoria e a aparição de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos destinados ao mercado criaram condições para o surgimento de uma teoria pura da arte. O surgimento de um “mercado das artes”, segundo o autor, produziu mudanças significativas nas representações sobre a arte, o artista em relação e com relação à sociedade.

² Admitindo a obra aberta como forma de espetáculo, como uma característica da obra, *work-in-progress*.

O projeto Solos de Dança no Sesc acaba por estruturar uma rede complexa de funcionamento e ações profissionais para a construção e efetivação das obras. Pelas questões apontadas por Bourdieu (1974), e por ter vivido aproximadamente 25 anos de dança, afetiva e economicamente não poderíamos negar a existência de um mercado da dança: aquele que nos legitima nas diferentes sociedades como intérpretes, coreógrafos, professores, críticos, pesquisadores, entre outras possibilidades profissionais que o campo permite.

Das intervenções artísticas, das argumentações estéticas do corpo a que assistem, críticos, especialistas, público e artistas retiram e partilham impressões sobre o “produto” apresentado, e utilizam-se, a nosso ver, de suas percepções e informações para futuros questionamentos e devires.

Legitimada como área do conhecimento, a dança, em especial a dança contemporânea, reafirma a importância de refletirmos sobre como entendemos e como representamos o corpo no século XXI. Desde a década de 1980, no Brasil, surgiram e multiplicaram-se graduações e pós-graduações em Dança, grupos de pesquisa (formais e informais) e sistemas políticos públicos e privados de fomento à produção artística, à criação e implementação de projetos de arte-educação e desenvolvimento social. A institucionalização das Artes e a legitimação da Dança na academia como área do conhecimento transformaram significativamente a representação dos artistas quanto aos seus fazeres e os das sociedades sobre as razões e efeitos da arte nos processos sociais.

O corpo e suas ideias, nesse caso especificamente o corpo da dança, o da *performance*, produz bens simbólicos (Bourdieu, 1974), estabelece processos criativos, levando em consideração as contribuições determinantes de acasos, contextos e de toda sua história sensível. Esse potencial, essa capacidade de reflexão, ação e adaptação, propicia ao(s) corpo(s) sobreviver, desenvolver e processar conhecimento.

Cada corpo, com sua história (afetiva, cognitiva e motora), único em sua maneira de perceber e interpretar o mundo, as coisas, é potencialmente criativo. Corpos, com suas razões correlacionadas ao contexto e ideias de outros corpos, definem estratégias e articulações para a produção de ideias e discursos da arte.

Modificaram-se sensivelmente os objetivos e estratégias de profissionalização nas artes da cena corporais, consequentemente a distribuição de ocupações dentro do mercado das artes e do universo acadêmico. Artistas orientam oficialmente produções artístico-acadêmicas, portanto produzem conhecimento através da (sua) arte. Na mesma proporção, pesquisadores, especialistas e pensadores mantêm-se responsáveis e envolvidos com a produção e sofisticação do conhecimento teórico que compõe e acompanha os fazeres artísticos e intelectuais. Ganham as artes, que destacam o caráter interdisciplinar do mundo, estimulando diferentes formas de percepção, de ações educativas. No universo acadêmico e fora dele, “bacharéis”, aqueles que criam e dançam, e “licenciados”, aqueles que ensinam, criam um contexto único, que a nosso ver beneficia o surgimento de mais arte, portanto, de possibilidades de desenvolvimento social, político e econômico.

No Brasil, ainda que em pouco número, artistas que atuam no “mercado” das artes trabalham também no meio/mercado acadêmico. Atuando como professores universitários, diretores de companhias, coreógrafos, entre outras ações que o campo permite, atuam e constituem os corpos da cena e da vida que definem, e usufruem o desenvolvimento social do qual participam. Dessa forma, buscamos nas razões do corpo e nas relações entre diferentes corpos determinados em dançar os fundamentos para discutir, refletir, fazer considerações e proposições sobre coerências, pertinências e impertinências do fazer artístico contemporâneo. O que é corpo na contemporaneidade? Como pensamos o corpo da cena contemporânea?

O corpo da cena e seu conjunto inédito de razões, em determinado contexto e relações, poderão reinventar-se a partir de processos de co-habitação³ (trocas), compor ineditismos, conexões, predetermináveis, autoprovocativas, ambiciosas, arriscando-se a experimentar outras/novas percepções do mundo, em princípio as provocações das perspectivas de outro(s) corpo(s). Trata-se de conexões, ou parte delas, que talvez sirvam para a estruturação de novas redes e questões, emergentes tanto no universo da dança da “informalidade” quanto no meio acadêmico.

No Rio de Janeiro estão em funcionamento três cursos de graduação em Dança: o da Faculdade da Cidade (UniverCidade), desde 1984; o da Universidade Federal do Rio de Janeiro, desde 1995; e o da Faculdade Angel Vianna, criando em 2001. Reconhecido socialmente o potencial do campo da dança e uma vez legitimada como área do conhecimento no Brasil, dinamizam-se e ampliam-se discussões e reflexões sobre a idealização e aplicação de projetos artístico-pedagógicos de formação em arte/dança, métodos e sistemas de composição coreográfica, de criação, técnicas corporais, terapêuticas, sociointeracionistas e de caráter social.

Essa forma de pensar a dança, sua institucionalização e importância no mercado das artes vêm provocando e ampliando as possibilidades de afetar e de ser afetada, de transformar os modos de proceder e pensar nas sociedades. As operações do corpo que dança, objetivadas, pretensiosas, propositais e, em parte, imprevisíveis, comunicam pareceres, prazeres, opções e contradições, entre tantas outras percepções que podemos ter “deles, daqueles corpos que dançam”.

A corporeidade do século XXI inaugura uma perspectiva socializante e socializadora do corpo, transformando o cenário das artes corporais, projetos de arte-

³ Termo que, segundo o Dicionário Eletrônico Aurélio, como verbo intransitivo, implica convivência íntima, o que, a nosso ver, é comum nas relações efetivadas em processos de criação, entre intérpretes e coreógrafos, uma vez que, a partir de encontros e reflexões, partilham ideias para a construção de um discurso coreográfico ou *performance*.

educação, propostas pedagógicas artísticas, projetos artísticos e sociais de dança e com dança. Complexifica e multiplica, ampliando sua visibilidade e projeção na sociedade. Esse novo *status* do corpo, complexo, afeta proporcionalmente os interesses, portanto, os propósitos e estratégias dos sistemas reguladores do Estado e dos órgãos promotores da educação e da cultura, de desenvolvimento social, político e econômico. Na mesma proporção, transformaram-se as representações do corpo na sociedade, tanto quanto as responsabilidades e exigências para a realização e aplicação de projetos e propostas corpo-artístico-educativas e artístico-corporais da cena (Snizek, 2004).

Levando-se em consideração as mudanças de representações do corpo no século XXI, as artes corporais seguem com suas questões e proposições, mas complexificam-se, uma vez que passam a constituir os mercados informal (academias/festivais e mostras), formal (cursos profissionalizantes, públicos ou privados), acadêmico (cursos de graduação e pós-graduação públicos e privados) e do entretenimento. Legitimada como área do conhecimento, a Dança conquistou o oferecimento de subvenções, bolsas de estudo, premiações, editais para patrocínios, de circulação e de fomento. São sujeitos que, com suas artes corporais, podem usufruir patrocínios e apoios públicos ou privados para a produção de conhecimento, uma vez reconhecidos como agentes profissionais responsáveis também por projetos e processos de desenvolvimento social.

Os corpos/sujeitos da cena criam, compõem dança(s)/*performance(s)*, processo que implica (des)construção de ideias, argumentos poéticos, a partir de operações complexas, estruturadas em experimentações objetivadas e realizadas num contexto e momento únicos. Criar pressupõe a efetivação de escolhas, lidar com perspectivas diversas e, portanto, a busca e construção de respostas que somente a arte pode permitir aos homens. Ainda que dentro do meio artístico estejamos mergulhados em paradigmas,

hierarquias e normas, a nosso ver é o local onde estamos legitimamente autorizados a desconstruir o já estabelecido.

A arte propõe (des)materializar, e o mercado, ou formas de sustentar-se, ou o poder fazer circular a obra desenvolvida, constitui parte do contexto. Não cabe aqui abordarmos questões relativas a políticas públicas e privadas para a produção de arte ou viabilização de projetos artísticos de qualquer espécie. Mas, como verificamos anteriormente (Snizek, 2004), foram efetivadas grandes mudanças no proceder dos diretores e coreógrafos do Rio de Janeiro, a partir da implementação de leis de incentivo e processos de subvenção das artes naquela cidade, na década de 1990. Portanto, levamos em consideração parte do contexto de qualquer produção ou processo artístico, a parte econômica que permite ou não a efetivação da obra ou projeto artístico-pedagógico.

Em se considerando processos criativos em dança, fruto de combinações e inter-relações complexas, entre contexto e integrantes da rede de estrutura de cada projeto, não seria pertinente a utilização e criação de propostas de pesquisa e análises diferenciadas, metodologias a partir do entendimento de “corpo” no século XXI? Como os participantes, aqui intérpretes e coreógrafos, percebem e representam sua participação num processo de composição? Como se articulam com o outro na construção dos argumentos do discurso corporal? Que estratégias de análise são utilizadas para o estudo do movimento e de processos criativos na contemporaneidade/pós-modernidade? Um mesmo sistema de análise pode servir a diferentes danças e/ou para diferentes manifestações de diferentes culturas?

Colocadas as questões, optamos por delimitar o objeto de estudo, corpo/sujeito-criação-política em determinado contexto, para poder analisar interpretativamente processos artísticos a partir da proposta e pertinências do projeto Solos de Dança no

Sesc, que seriam produzidos e concretizados em 2008, com apresentações, definidas, de seus produtos ao público e a especialistas em março do mesmo ano.

O enquadramento conceptual propõe-se interdisciplinar, servindo-se de autores de diversas áreas do conhecimento, da filosofia, das ciências sociais, da comunicação e da antropologia. São escolhas que definiram as abordagens desenvolvidas por especialistas do campo das artes corporais, com particular destaque para autores portugueses e brasileiros que vêm aplicando as proposições dos autores em questão em suas pesquisas, processos colaborativos e participativos, como Cunha, Fazenda, Gil, Macara, Farina, Greiner, Katz, Meyer, Salles, Siqueira, Villaça, entre matérias jornalísticas, sites especializados e apreciações e discussões de dança/*performance*. Trata-se de enquadramento conceptual que não dispensa, no entanto, os contributos dos autores internacionais de referência nesta área do conhecimento.

No primeiro capítulo apresentamos abordagens teóricas relativas ao corpo da e na(s) sociedade(s), representações, discussões sobre o que e como entendemos o corpo contemporâneo, o corpo/sujeito, o corpo/arte, o da arte, da comunicação e o corpo/político. A partir dos conceitos apresentados e discutidos, repensamos e reelaboramos novos e possíveis entendimentos e conceituações sobre a dança/*performance* na contemporaneidade, complexa, híbrida e política.

No segundo capítulo, tratamos de apresentar o problema, hipótese e objetivos, a partir da perspectiva de que é no corpo que se efetivam e se dão as experiências (estéticas), é ele quem toca e é tocado pelo mundo, é o “lugar” de assimilação, acomodação, onde processamos e estabelecemos conhecimento, é ele quem negocia e define limites e fazeres. Como um corpo (re)inventa-se a cada instante? Como, a cada ação, e na mesma proporção, (re)inventa o espaço, o tempo através de sua presença e

articulações dele entre as (suas) partes e as do todo? O corpo age/atua politicamente? É político, articulador e componente de estruturas e conexões complexas?

Entendemos que os corpos que constituem e processam a obra de dança contemporânea, no caso, o do intérprete e o do coreógrafo⁴, não apenas representam as ideias e propostas estéticas ou políticas de um espetáculo; esses corpos constituem e articulam a rede da qual fazem parte; discutem e propõem, com ações, o discurso poético em elaboração, reafirmando a efemeridade e a plasticidade das ideias da dança e do conhecimento.

De certa forma, partilhamos a ideia de que cada indivíduo que faz parte da concretização de um sistema, aqui, da efetivação de uma obra, é elemento fundamental dele, uma perspectiva sociológica da arte, que, conforme Howard Becker (1977), pode e deve considerar e referenciar as pessoas que concretizam os sistemas, evitando as tendências do campo em desconsiderá-las. Indivíduos que com as próprias ações, as que compõem as ações coletivas, constituem a organização ou o sistema, provisório, de procedimentos para a concretização dela, mais especificamente os processos e organizações efetivados entre e por bailarino e coreógrafo.

Portanto, nosso objetivo é: **estudar as articulações e “políticas dos corpos” estabelecidas em processos criativos da dança contemporânea, suas estratégias de ação/reflexão surgidas na estruturação da obra de arte da dança, entre os corpos envolvidos e contextualizados no projeto e evento Solos de Dança no Sesc 2008.**

Pensar a arte, a dança, as obras de arte como propriedade intelectual que pressupõe reflexões sobre autoria, corporeidade, entre tantas outras questões, afeta diretamente também o contexto da educação, das artes e seus atores. A legitimação da Dança como área do conhecimento vem provocando novos questionamentos,

⁴ Levando-se em consideração as determinações do Projeto Solos de Dança do Sesc, propuseram-se para a edição de 2008 parcerias entre um coreógrafo e um intérprete.

proporcionalmente às diversas possibilidades de entendimentos sobre o corpo/sujeito da contemporaneidade. Faz-se necessário, portanto, entendermos como se dão processos artístico-corporais, para então podermos modificar as formas de produzir arte ou orientar a produção de arte ou de sujeitos criativos. Parece-nos importante questionar como e se estamos trabalhando para isso. O que desejam e como produzem conhecimentos os corpos da dança? E os corpos da dança na escola? Se o corpo da dança, o sujeito da dança contemporânea é capaz de questionar as próprias ações e hábitos, será que aquele, o corpo/sujeito da escola, é considerado agente efetivo de negociações e articulações de suas relações e proposições artísticas e de relações sociais? Como?

No terceiro capítulo apresentamos a proposição metodológica, que leva em consideração a possibilidade de reconstrução permanente, que, a nosso ver, corrobora os também eleitos pressupostos fenomenológicos/hermenêuticos, o que nos parece coerente ao concordar com o caráter provisório, efêmero das artes performativas/dança. Optamos, então, por trabalhar sobre o fenômeno, considerando os pressupostos da hermenêutica, ampliando e respeitando as leis provisórias do contexto⁵ e particularidades dos atores que nele se encontram, em determinado momento, aquele da relação direta do pesquisador com o processo e envolvidos. Buscamos, portanto, ainda que correndo riscos, melhor qualificar e satisfazer a fidedignidade e validação do estudo.

Nessa perspectiva de melhor qualificar o estudo, respeitando as diferenças e sugestões de cada processo observado e analisado, surgiram diferentes possibilidades de construção das estruturas de análise. Inicialmente, tal perspectiva significou um possível problema, uma vez que poderia impedir a efetivação de comparações entre processos.

⁵ Leis provisórias no sentido de regras ou normas em construção permanente, uma vez que diretamente dependentes das relações e acordos entre muitos, em contexto e momento únicos.

Portanto, não se trata de um estudo comparativo, uma vez que se decidiu manter a nova perspectiva, a da diferença. Os índices, títulos e subtítulos dos conteúdos dos processos criativos partilhados entre Lavínia Bizzotto e Juliana Moraes são, em sua maioria, absolutamente diferentes dos de Ana Botafogo e Ana Vitória.

No quarto capítulo, tratamos de analisar e discutir as estratégias efetivadas pelos corpos envolvidos nos processos criativos selecionados, duas parcerias, compostas de dois artistas cada, um coreógrafo e um intérprete, que, a partir de suas ações, articularam e construíram o discurso corporal, a obra de dança/*performance*, finalizada e apresentada como produto final no evento Solos de Dança no Sesc 2008.

Nossa proposta consiste em “uma” de infinitas possibilidades de abordagem sobre o corpo de dança contemporânea e seus processos e possibilidades criativas; leva em consideração cultura, poética e política, uma vez que seus fazeres e projetos dão-se em contextos específicos, únicos e a partir de redes complexas de relações, aquelas estabelecidas para a construção e produção do conhecimento. Cientes da impossibilidade de esgotar o assunto, esperamos oferecer mais uma “perspectiva” ou possibilidade de abordagem no campo sobre procedimentos e estratégias para processos de artístico-corporais. Apresentamos, portanto, uma perspectiva sobre o tema de alguém de dentro do campo da dança, a partir das representações, imagens e documentações coletadas com e de quem faz dança.

CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL

1 Corpo, Corporeidade e Representações

Ao pensarmos/falarmos “tenho um corpo” ou “sou um corpo”, podemos legitimar o entendimento implícito no pensamento ocidental que explica o corpo como uma “entidade material anatômica e descritível em sua oposição ao espírito” (Roquet, 2011, p. 3). A utilização do termo, ou signo linguístico, “corpo”, como define a autora, não é capaz de agregar suas propriedades materiais e sensíveis, as supostamente implícitas em toda e qualquer vivência. Para tanto, ao utilizarmos o termo “corpo” no texto da tese, o faremos considerando seu potencial sensível e relacional, ou seja, para além de sua anatomia, fisiologia e funções biomecânicas. Fazemos uso do termo “corpo” respeitando as colocações e entendimentos citados anteriormente, assim como do termo “corpo/sujeito”, uma vez que levamos em consideração seu caráter único e sua complexidade, aquele que incorpora hábitos, crenças, identidades provisórias a partir de suas relações sociais, que possibilitam ao sujeito com seu corpo (re)definir a própria corporeidade, seu estar no mundo. Ainda que fazendo reflexões e discutindo tais proposições e conceitos sobre o corpo, corpo/sujeito e corporeidade, partilhamos do ponto de vista do filósofo Michel Bernard (2001a) sobre corporeidade, o qual considera que:

Toda corporeidade pode ser definida a partir do funcionamento intrínseco do seu sentir. Não se trata mais de considerar uma entidade autônoma e definida que recebe/emite informações e que seria “o corpo”, mas a materialização de um processo móvel e complexo, o do sentir (p. 17-24).

Roquet (2011) prefere “agir” suas reflexões não mais sobre “o corpo” (como entendido no ocidente), e sim a partir da proposta de corporeidade sugerida por Bernard (2001b). Essa nova perspectiva, a do corpo não máquina, (i)legível, com movimentos (im)precisos, a nosso ver, fundamenta as mudanças nas denominações e entendimentos de gesto e de movimento. Ao referir-se a movimento, destaca que muito foi discutido sobre o tema e que desde Aristóteles questões relativas ao corpo estavam diretamente relacionadas ao estudo de posturas e ações, e que, em geral, nessa forma de pensar as ações humanas, a partir do movimento, nunca ou pouco se levava em consideração o sentir. O que nos move? Por que de uma maneira e não de outra? Os gestos, segundo Bernard (2001a), efetivam-se a partir de sensações e percepções do corpo constituindo as intenções. Para a autora, o movimento não explica tudo. Interessada em questões como “O que é que coloca um corpo em movimento⁶”, “Como isso acontece?”, “Quais são as relações do pensamento com o movimento?” (Roquet, 2011, p. 3), considera analisar gestos ou obras a partir dessa perspectiva, uma forma de se poder evitar (re)cair na tão polêmica dicotomia corpo-mente. E como dito anteriormente, seguimos fazendo reflexões e questionamentos sobre conceitos, conhecimentos ou perspectivas de compreender-se no mundo. Provocações constantes fazem de pressupostos e perspectivas cristalizadas presas fáceis. Redimensionar certezas não é tarefa fácil.

Como estudar, analisar e representar o corpo da dança, a corporeidade da e na arte do século XXI? Quais são as referências que permeiam pesquisas e projetos artísticos. Por exemplo, em sua maioria, pesquisas de dança no Brasil têm autores europeus como referência principal, diferentemente do México, em que a referência é sobretudo de origem anglo-saxônica. Na mesma ou maior proporção, no Brasil, é inquestionável e evidente a influência estética da dança europeia na dança brasileira.

⁶ Roquet (2011) refere-se, aqui, a movimento tal como a física define.

Entendemos processos de contaminação, hibridação ou mestiçagem como pertinentes e efervescentes na contemporaneidade, mas acreditamos que não são tão precisos ou prejudiciais a ponto de extinguir uma possível “poética brasileira”.

Gil (1997), ao pensar o corpo, fá-lo por seu caráter único e vulnerável, onde alma e carne constituem certa matéria, aquela que nos faz “ser”. Sem a necessidade de trocar de termo, e/ou redesignar o homem e suas ações, o autor define e entende corpo como aquele da corporeidade de Roquet (2011), portanto seguimos transitando em fragilidades e fascínios que fazem parte da descoberta e busca de conhecimento. Para Gil (1997):

Os corpos são pois “invólucros” (imagens clássicas das mitologias e da cultura popular) que, no entanto nada envolvem de visível. Invólucros paradoxais ainda num outro sentido: porque encarnam a alma; porque delimitam o lugar do espaço a que esta melhor se adequa; e, ao mesmo tempo, uma inadequação fundamental separa esses invólucros do que eles albergam [...] (p. 159).

Segundo Baudrillard (2005), ocorreram mudanças significativas nas representações sobre o corpo, chamando a atenção para seu novo *status* e importância na sociedade contemporânea de consumo:

[...] ele é um objeto o mais bonito, mais precioso, mais vibrante que todos – [...] é o corpo. Sua redescoberta, depois de uma era milenar de puritanismo, sob o sinal da liberação física e sexual [...] na publicidade, na moda, na cultura de massa [...] tudo testemunha que o corpo, hoje, tornou-se um objeto de redenção (Baudrillard, 2005, p. 200).

Harold (2008) considera que “os estudos sobre a corporeidade e sua formação têm seu surgimento e fortalecimento no seio do paradigma pós-moderno, e que podem ter seus questionamentos aprofundados se tiverem por base diretrizes metodológicas

que se sustentam no materialismo histórico”⁷ (p. 98). Propõe uma análise crítica a partir da relação entre corpo e trabalho como possibilidade de considerarmos a formação da corporeidade humana pelo viés do materialismo histórico. Segundo Harold, é fácil encontrar pesquisadores, professores e interessados em discutir a corporeidade, tanto quanto interessados em discutir o mundo do trabalho, sendo porém difícil encontrar estudos que tratem da corporeidade em suas relações com esse mundo.

Harold (2008), assim como Roquet e Gil, destaca, em suas inquietações, a importância de analisar-se criticamente sob quais perspectivas e realidade corpo e corporeidade estão sendo discutidos, uma vez que reconhece e identifica contradições e limites da tendência pós-modernista. “No caso específico da corporeidade, que, segundo o autor, a valoriza (a tendência pós-modernista), há também analistas que entendem o corpo como algo superado por ser limitado ante a inteligência” (p. 100). Considera que, ao dar-se demasiada importância ao corpo, paralelamente se pode negar sua materialidade, uma vez que pode ser entendido como “discursivo”, indicando a possibilidade de retomar-se o dualismo mente-corpo, tão questionado em tempos anteriores.

Gil (1997) e, em parte, também Harold consideram exagero e, de certa forma, retrocesso a relação e preocupações com o corpo, estabelecidas sobre o corpo. Para o

⁷ Segundo Abbagnano (2000), “[...] a tese do Materialismo histórico é de que as formas assumidas pela sociedade ao longo de sua história dependem das relações econômicas predominantes em certa fase de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais” (p. 652). O ponto de vista defendido por Marx, segundo a autora, era a de um conjunto de relações de produção, o que constitui a *estrutura* econômica da sociedade, base real sobre a qual se erige uma *superestrutura* jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas sociais de consciência. Destaca que Marx elaborou essa teoria, mais especificamente, em oposição ao proposto por Hegel, de que é a consciência que determina o ser social do homem, uma vez que considerava que é o ser social do homem que determina a sua consciência. Abbagnano destaca que não por isso Marx era partidário de um fatalismo econômico, visto que considerava que o homem, ao intervir com suas técnicas para mudar ou para melhorar a estrutura econômica, autocondicionava-se por meio dela. Hoje, ainda que a tendência seja a de se interpretar o Materialismo histórico como uma possibilidade explicativa, sempre que em circunstâncias apropriadas, para Abbagnano (2000) há de ter-se cautela sobre o uso desse recurso para evitar tê-la como um princípio dogmático. Portanto, como assim o fazemos neste trabalho, sugere que interessados devem verificar o *peso* relativo dos fatores determinantes pertinentes a cada caso (p. 652).

primeiro autor, “[...] quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio” (p. 13). Na mesma proporção em que praticamos e testemunhamos uma valorização do entendimento sensível pelos problemas do corpo, em diferentes domínios, podem ressurgir ideias e esquemas datados, aqueles que serviram para a exploração do corpo e que permitem a ele existir como um “significante despótico”, que aparentemente tudo pode resolver; segundo Gil, “[...] desde o declínio da cultura ocidental, até aos menores conflitos intra-individuais” (p. 14).

Villaça e Góes (1998) sintetizam os estudos da corporeidade interior da pós-modernidade da seguinte forma:

Os teóricos contemporâneos se empenham em caminhos variados que optam pelos hinos aos avatares naturalistas, por versões neo-iluministas de controle, por movimentos libertários do corpo, seja como organismo (linha nietzschiana), seja como campo de forças (Deleuze). Opções pelo corpo hedonista e narcísico no contexto da cultura do consumo (Lipovetsky), delação das estratégias de controle nas suas mais diversas formas com propostas de micropolíticas defensivas (Foucault), reflexões sobre o corpo do consumo de viés neomarxista (Featherstone, Canclini), versões das novas apropriações do corpo alienado no consumo (Eagleton) ou tiradas apocalípticas sobre o fim da corporeidade na simulação total (p. 10).

As possibilidades e tendências citadas sugerem a existência de linhas de pensamento diversas que, coerentes ou não, tendenciosas ou não, vêm direcionando, definindo as formas de intervir, estar no mundo, de representar o corpo, suas propostas e processos de desenvolvimento, no caso deste trabalho, especificamente, em processos e projetos das artes corporais.

Portanto, não temos como objetivo a pesquisa sobre a corporeidade, e sim, paralelamente à análise das parcerias artísticas estudadas, apresentar os referenciais sobre o tema que dão suporte ao processo de construção do estudo.

Como para Harold e demais autores que discutem ideias e pressupostos que integram o conceito/entendimento de corporeidade, parece-nos imprescindível a

efetivação de estudos e análises críticas sobre tais temas, corpo e corporeidade, desde que se tenha consciência das possibilidades de exageros, facilidades para negarmos tendências ou incoerências, como sugere Gil (1997).

A proposta de estudo da relação entre corporeidade e trabalho apresentada por Harold (2008) a partir do marxismo, das relações entre trabalho e corporeidade permitiu-nos agregar e reforçar as considerações sobre os processos e projetos artístico-corporais analisados sob perspectivas relativas à arte, artistas e mercado, bem como reflexões sobre produto, ser produtivo e produzir no universo das artes.

Aqui entendemos as ações corporais que estruturam a cena como complexas, poéticas e políticas. Complexas, conforme Becker (1977), por darem-se entre corpos, e, conforme o contexto, poéticas, por seu poder simbólico e de transfigurar as ações e significados “comuns” em “outros”; por fim, políticas, porque, segundo Arendt (2008), constituem-se a partir das relações na busca do bem viver, da sobrevivência e de satisfação das necessidades humanas.

Ações complexas ou operações do corpo/indivíduo compreendem experiência, assimilação/percepção, acomodação da informação, da experiência e equilíbrio/adaptação, simultaneamente provocados e regulados nas relações com o próprio corpo, entre corpos e com o meio/espço (Oro, 1999). O uso de cada entendimento e conhecimento na estruturação de um próximo pode provocar uma série infinita de processos de elaborações, adaptações e reequilibrações. Um corpo que exercita naturalmente seu potencial e capacidade de adaptações, transformações e sobrevivência cria hábitos, seleciona e define atitudes, posicionamentos junto ao grupo social ao qual pertence e (re)aplica-os dentro e fora de seu contexto. É a motricidade humana que inaugura e dá continuidade aos processos relacionais que fundamentam as estruturas sociais.

As sensações que constituem as formas de perceber, de (re)orientarmo-nos ética e politicamente (Farina, 2007), são aquelas do corpo, das particularidades perceptivas de cada corpo, que fundamentam e paralelamente constituem as ações e arquiteturas dos fatos sociais. Em suas relações de convivência com o meio e entre “corpos”, dão-se e estabelecem-se desejos, devaneios e projeções, que, de certa forma, “constituem” os sonhos, provocando possíveis transformações e superações.

Os propósitos e projetos comunicativos e subjetivos do corpo, estabelecidos a partir das relações entre muitos, concretizam-se em contextualizações únicas, resultantes de percepções e ações dos corpos comunicadores, portanto, a partir da consequente e instantânea representação que seus praticantes, os do discurso corporal, têm de si e do outro “naquele” momento histórico.

A fruição ou experiência estética, da mesma forma, só se estabelece por dar-se entre indivíduos, o que faz dela um fato social. E, uma vez expostos, obra e espectador, símbolos e alegorias estimulam e transformam o imaginário individual e social.

Maffesoli (2001) extrai da história os símbolos e as alegorias que permitem e auxiliam o entendimento do imaginário do presente. As tradições que serviram de estrutura e suporte para o desenvolvimento social são as mesmas que, paradoxalmente, solicitam revisões e atualizações para a construção de novos saberes, de novas estéticas, estratégias de comunicação e superação. Tradições que ora negam, ora propõem diversificar as estratégias, articular diversidade, semelhanças e desavenças. O homem e seus símbolos, a ética e a estética, segundo Maffesoli, são estruturas e estratégias elaboradas pelas redes complexas do universo urbano/social. O autor compreende as técnicas, o *habitus*, os objetos, as imagens, as tribos urbanas, as “socialidades emergentes” como um *corpus* de contemplação da cultura em trânsito. E fá-lo recorrendo a “recorrências epistemológicas”, às noções, conceitos e metáforas dos

pensadores clássicos, medievais e contemporâneos, proposição que nos permite considerar as ações coletivas como agentes efetivos, definitivos e definidores no fazer artístico contemporâneo, ainda que supostamente vistos, tais fazeres, como fruto de ações individuais e/ou praticadas “isoladamente”.

Os indivíduos, em suas estruturas sociais, e a partir delas, paralelamente inventam, mantêm e questionam os próprios hábitos, técnicas e proposições. Toda técnica é técnica de corpo, construída a partir dos hábitos próprios de cada sociedade, numa *razão prática* que é, ao mesmo tempo, coletiva e individual. O *habitus* e as técnicas comportam mudanças, “variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam, sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios” (Mauss, 1974, p. 224).

Foucault (2004) estudou as ações, estruturas de repetição, estratégias inconscientes e conscientes do corpo, as quais denomina de “técnicas *do self*”. Em parte, como o autor, interessa-nos analisar a sistematicidade de práticas discursivas ou como a linha entre dizer e fazer – assim como entre ver e falar – é sempre instável (uma divisão sempre provisória/mutante), os “regimes de práticas”. Trata-se de sistema ou regimes de práticas que, segundo Foucault (2004), não podem ser reduzidos a uma forma histórica de fazer, ou praticar, ou em que o dizer reduz-se a teoria. O passado pode assumir novos sentidos à luz de novos eventos, negando a causalidade; para muitos, talvez seja esse o exercício maior da arte, dos corpos da cena contemporânea: experimentar, descobrir e promover novos sentidos. Para o autor, como para esta pesquisa, as estruturas de conhecimento e os modos de compreensão são sempre provisórios, uma vez que as representações sobre o mundo estão vinculadas às percepções dos sujeitos, sempre em transformação.

As percepções que constituem as representações das coisas e do mundo dão-se nos corpos, entre corpos, em determinado espaço. Para Merleau-Ponty (2001), é precisamente a natureza “vívda” da percepção e o corpo que tornam a pesquisa fenomenológica viável e necessária. Afirma que a “mente que percebe é uma mente encarnada”.

O corpo, ao experimentar e perceber o mundo, os fatos (sociais), mergulhado na diversidade de contextos e possibilidades de interconexões, articula o presente, construindo o momento, que, como o corpo (e seu estado), será inédito e imprevisível. Tal efemeridade, mais especificamente a de estar no mundo, que Merleau-Ponty (2001) destaca em sua obra, é fato nas artes corporais. As artes da cena produzem sensações e grafismos instantâneos, impalpáveis, aqueles que não podemos ter nas mãos após sua efetivação, diferentemente do que pode acontecer nas artes plásticas, como, por exemplo, com uma pintura que podemos tocar ou pegar. O corpo cênico compõe a cena, o contexto e, a sua maneira, um “tempo” próprio, poético, único. A cena é fato, tanto quanto a cena onde se deu a criação de uma pintura. Porém, só se dá naquele momento, não produz matéria, nem é palpável.

Nessa perspectiva, a proposição das artes da cena de lidar com preestabelecimentos (textos, coreografias em dança ou *performances*), considerando a imprevisibilidade de contexto e momento, situa-a como um fenômeno exemplar de exercício de construção de identidades provisórias, instáveis, tomando emprestado o termo de Hall (2006). Considerar que somos indivíduos em constante transformação e que as “estabilidades” do mundo são provisórias, uma vez que definidas pelos que dele participam, é, de certa forma, considerar, como Merleau-Ponty (2001), a infinidade de formas de perceber-se e de ser percebido. Tais possibilidades parecem afetar definitivamente as representações sobre o mundo, uma vez que dependem das formas de

cada indivíduo perceber a si mesmo, o outro e o todo, ou seja, da rede de relações das quais participa para a concretização de seus fazeres, redes estas complexas, provisórias e únicas, como todo e qualquer fenômeno. Entender, a partir dessas proposições, o estar e representar o mundo está diretamente relacionado com as relações sociais efetivadas, naqueles mundos, por cada indivíduo, com seus espaços internos e em seus espaços externos e contextos em transição.

Então, esse corpo-espaço, como denomina Miranda (2008), presente no espaço pratica reflexões, deslocamentos, ações intencionais, gestualidades, agindo um grafismo provisório, como a leitura de um texto que se refaz a cada leitura e ressignifica-se. Um livro é outro a cada nova leitura. Uma ação comunicativa nunca é a mesma a cada nova aplicação, interpretação e observação. A significação e a interpretação das coisas, do mundo e das obras são impressões, percepções instantâneas. A partir das percepções e impressões provisórias, modifica-se o contexto, e o contexto modificado provoca mudanças nas percepções.

As ações corporais, estabelecidas espacialmente, aqui se considerando espaços internos do corpo e externos ao corpo, promovem um constante diálogo com o contexto, que paralelamente e na mesma proporção é construído. Poderíamos considerar essas relações como um exercício de improviso constante, quando entendemos que não é possível o controle ou a efetivação de preconceções, “respostas certas”. Portanto, são ações corporais que regulam, também, as relações – corporais, espaciais, as ideias. Ao jogar com a natureza e as potencialidades de outros corpos, o sujeito estabelece relações de poder. Poder fazer, dizer, ocupar, discutir no espaço, com o espaço, suas propostas, proposições e limitações, ou não. Se o corpo e seus hábitos, os corpos da arte, o corpo que comunica é quem define e determina a estética e o argumento das obras, como o faz?

Bourdieu (1974) propõe o termo *habitus* como uma espécie de gramática de ações que serve para diferenciar classes periféricas e que compreende uma espécie de expressão de investimento (inconsciente) que aqueles no espaço social têm implicado nas apostas de poder. Sugere a arte como lugar de relações de poder. Quais seriam as possíveis relações de poder dentro do campo da Dança? Sabemos, são muitas. E entre corpos da dança, para uma dança? Entendemos que as articulações do corpo – aquelas que permitem a ele diversas plasticidades – e entre corpos – o que permite a ele experimentar a diversidade – evidenciam relações de poder. O agenciamento das relações de poder, entre ele e outros, é que definirá, a nosso ver, argumentos poético-políticos da cena. Mas como isso se dá? Como os corpos, aqueles envolvidos nessa “possível”⁸ relação de poder, num contexto criado para a construção de uma coreografia ou *performance*, representam sua participação na criação? Existem relações de poder em processos de composição coreográfica? Partimos do pressuposto de que, conforme Siqueira (2006), já não entendemos o corpo como aquele que executa, atua como máquina ou instrumento da razão.

Depois de séculos de separação religiosa entre corpo e alma no pensamento ocidental e depois de outros séculos de primado da razão sobre as sensações e percepções, o corpo – antes visto apenas como suporte – parece propenso a ser entendido como conjunto que reúne pensamento e percepção, carne e abstrações, sem que esses elementos sejam dicotômicos entre si, mas entendidos em um contexto cultural (Siqueira, 2006, p. 39).

Uma vez que a ação, a vontade e os desejos humanos ultrapassam a suposta dimensão natural do corpo, mantida pela supremacia da razão, até então sob a tutela da

⁸ “Possível”, por entendermos que nem todos os artistas partilham desse entendimento, o de considerar a arte também um lugar de relações de poder. No caso deste trabalho, relações de poder, negociação para e durante a definição do objeto da arte, de estudo para a composição (passos, sequências etc.), todos os tipos de opções e soluções que o processo criativo pode sugerir são discutidos. Para este trabalho, principalmente, relações de poder implícitas nas negociações corporais, entre diferentes corporeidades, no exercício de ações, darão sentido e forma aos gestos coreográficos.

fisiologia e da anatomia, inaugura-se uma “zona de visibilidade do corpo”, possibilitando a leitura das “inscrições dos fatores econômicos e políticos, da moral, da cultura, dos fantasmas e dos investimentos de desejo que circunscrevem o modo como o corpo emprega sua força de trabalho, instintual ou pulsional” (Santaella, 2004, p. 27).

O corpo ocupa lugares de muitas formas diferentes, é lugar, simultaneamente, de estranhamentos, de descobertas, de sensações, que, sem fronteiras, expandido, limitado e continuado imagética e artificialmente, pode ser invadido; não mais se finda nele mesmo.

Essa nova anatomia, novo mapa, geografia, representação do corpo nas sociedades do século XXI, como destaca Villaça (2007), afeta a compreensão de sua práxis. O corpo/sujeito, entendido também a partir de seu poder de atravessamento, é como a coisa atravessada contínua e simultaneamente, percepção que afeta as noções/representações de realidade e de ficção na contemporaneidade.

O corpo constitui um subsistema cultural com o qual um indivíduo cria valores, coesões e interage com o mundo e com o outro. Deste ponto de vista, o conhecer implica interagir, relações, transformações recíprocas do sujeito e do objeto e questionamentos sobre percepção (Villaça, 2007, p. 56).

O entendimento de corpo/sujeito como elemento integrante de redes complexas de relações, aquelas que se estruturam a partir do agenciamento de interesses e diferentes formas de percepção do mundo, do outro e de si, consideradas dependentes do contexto, é recente. Portanto, na mesma proporção, são inéditas suas práxis, estratégias de (sobre)vivência, de redimensionamento de potencialidades (intelectuais, artísticas etc.). Os corpos transitam, flutuam como e com seus pensamentos, ações e ideias que não cessam de evidenciar e provocar *insights*, associações, *links* em movimento constante. O corpo/sujeito contemporâneo é tão provisório quanto as certezas do mundo, incertezas que ainda lhe custam assimilar.

Com ações instantâneas, únicas e dependentes do contexto, o corpo é afetado e afeta o “meio”, o outro, usufruindo as mudanças constantes que promove e às quais se submete, desencadeando e desenvolvendo processos cognitivos e sociais.

O contexto, as relações e a (in)eficácia das ações corporais interferem na estruturação de formas de organização, portanto, do pensamento individual e coletivo. As formas de utilização do corpo sugerem e expressam os valores e objetivos de cada cultura. São os sujeitos e suas ações que concretizam os fenômenos, os fatos sociais.

Para Mauss (1974), as técnicas corporais não são espontâneas, nem simplesmente anatômicas ou fisiológicas. O corpo, para o autor, é um “fato social”. Como a arte, as ações corporais entendidas como “fatos” desvelam, confirmam e questionam as formas de organizações sociais, os usos e representações do próprio corpo em suas formas de comunicação e processamentos cognitivos. Esses corpos, com suas atitudes, propõem e fundamentam linguagens através de operações provenientes das articulações deles e de seus acordos sociais, expressando e promovendo, no caso deste estudo, propositalmente, discursos estéticos construídos, “supostamente” livres de obrigatoriedades, de parâmetros de formatação, códigos ou linguagens preestabelecidos, já que pretensamente constituídos como arte.

Para Farina (2007), a experiência estética, as imagens e discursos estabelecem-se em rede e podem orientar nossos pareceres sobre as coisas e o mundo. A rede que dá suporte ou fundamenta um discurso estabelece-se por meio das relações e valores sociais nos quais cada indivíduo agiu e age em sua vida. Portanto, as escolhas, as práticas artísticas dão-se através das percepções efetivadas por determinado indivíduo, em determinado contexto, em determinado momento, condições estas sempre provisórias. Os critérios de referências, que, como Farina (2007), consideramos provisórios, fundamentam as decisões de cada sujeito, possibilitando atitudes, ou não,

de negociações e permitindo mudanças de opinião, o que possibilita o entendimento de que as percepções sejam opções políticas. A nosso ver uma ação seletiva, uma opção inconsciente do que perceber, que afetará diretamente a maneira como cada indivíduo representa(rá) fatos e contextos. Estruturada nas relações sociais, essa “política das percepções”, tomando emprestado o termo de Farina (2007), capta e efetiva as imagens que partilhamos do mundo.

[...] a ação das imagens sobre os sujeitos não corresponde apenas a uma dimensão estética. Sua performance é também ética e política, na medida em que atua sobre princípios e critérios de referência do sujeito. Essas referências servem para situá-lo com respeito a si mesmo e aos demais, como também para orientar o emprego de suas forças nestas relações. Desse modo, as imagens e discursos que compõem nosso universo estético têm o poder de orientar ética e politicamente nosso comportamento, pois nos dão referências sobre o que vemos, pensamos e fazemos. A experiência estética permite-nos fazer imagens de nós mesmos e da realidade: faz-nos ver e entender as coisas de maneira concreta (Farina, 2007, p. 3).

Farina (2007) considera que a relação (interdependente) entre estética e política possibilita que todos os discursos e práticas corporais no século XXI possam ser entendidos como políticos. Tal perspectiva, a nosso ver, reforça a ideia de Arendt (2007), de que a política dá-se fora do corpo sujeito, somente entre corpos sujeitos. Ao articular ideias, referências, tradições, percepções, ao concretizar ações colaborativas, os artistas da dança contemporânea questionam e propõem os argumentos do corpo, as representações e experiências estéticas que fundamentam os próprios processos e produtos criativos.

As artes no século XXI, estruturadas no caos, na diversidade, contextualizadas e determinadas pela mutabilidade do meio, buscam, como em outros momentos históricos, realizar de maneira coerente e eficiente seus objetivos. São as articulações efetivadas por cada artista/corpo ou coletivo de artistas, exclusivamente para a construção de cada obra de arte, que, paradoxalmente, desfazem e constroem

estabilidades. As propostas e os exercícios de desestabilização desencadeiam reestabilizações, processo que permite, ou não, a reinvenção do(s) corpo(s) da obra, dela mesma. Estruturada no caos, que nos parece efetivo pelas diferenças culturais/contexto, cada cultura cria e dispõe os próprios hábitos, técnicas e proposições sistemáticas, de acordo com suas necessidades, na busca de diálogo, desenvolvimento, exigências e seduções do momento presente.

Para Mauss (1974), a estrutura de uma técnica possibilita o entendimento e a explicação do significado de inúmeras pequenas ações, as efetuadas por cada indivíduo no seu dia a dia durante suas vidas. A arte, ao questionar hábitos, questiona como e por que significamos o mundo e as coisas, e pode redimensionar as participações, as percepções sobre as ações corporais individuais e coletivas, portanto, as estratégias e as formas de manifestações, organizações para a construção de pensamentos e de todo e qualquer discurso, artístico ou não. Com o corpo, desvelamos e praticamos o estar no mundo, e só é possível estar nele comunicando-nos. E com ele, e seus espaços instáveis, vulneráveis e mutáveis, modificamos o contexto, comunicando pareceres, percepções e opiniões, aquelas que definirão as próximas prioridades e operações, sempre relacionais, o que, segundo Silva (1999), faz dos indivíduos seres, e não máquinas.

Uma abordagem limitada a reificar o corpo com entidade autónoma, com fronteiras, estrutura interna e comportamentos “autopoiéticos”, perde o que de mais fascinante o corpo oferece, a sua incessante comunicabilidade, a sua abertura permanente ao meio, e a forma como faz da instabilidade e do caos que daqui decorre um argumento ontológico. Ou seja, é a abertura instável que o corpo demonstra que faz dele um “ser” (Silva, 1999, p. 24).

O espaço permanente e irregular de um corpo, entre corpos, coisas, entre partes do todo, entre acontecimentos é espaço caótico, espaço da catástrofe; segundo Silva (1999), “espaço articular”, de ligação indireta, portanto, considerados aqui, como de negociações, do imprevisível espaço potencial de criação, de experimentação. Esse

espaço articular, como na anatomia, é especializado, porém vulnerável, maleável, penetrável e delicado. Ainda assim, o corpo-espaço só é e tem espaço quando é corpo, constituído das partes, nomeáveis, portanto, identificáveis e articuladas entre si.

A inclusão do corpo no processo artístico passa por vários estágios, como a sensibilização do suporte, que perde a transparência, a preocupação com as marcas dos artistas que se deixam ver sob diversas formas, com a perda da terceira dimensão e outros processos que implicam a discussão da representação corporal. “Falar do corpo é falar de seus fragmentos sem medo de se ser insuficiente ou incompleto, pois este tem uma autonomia que lhes foi instalada no momento da fractura” (Silva, 1999, p. 25). Ainda segundo Silva (1999), o corpo e suas fronteiras com a matéria, a animalidade, o artifício são extensamente trabalhados numa crise da visão antropocêntrica. Gestos, falas e imagens interrogam a unidade corporal, sua estabilidade, sua identidade por meio de analogias com o reino animal; gestos, falas e imagens que, como uma leitura, a cada novo fazer, a cada novo “ler”, são potencialmente (res)significáveis. A significação, a interpretação das coisas, do mundo, das obras transita na provisoriedade das percepções, impressões do mundo e das coisas que paralelamente modificam o contexto e são modificadas por ele (Merleau-Ponty, 2001). Para Merleau-Ponty, é precisamente a natureza “vívda” da percepção e o corpo que tornam a pesquisa fenomenológica viável e necessária, afirmando que a “mente que percebe é uma mente encarnada” (Merleau-Ponty, 2001). As percepções dão-se no corpo, em determinado momento.

O corpo no espaço, com movimentos, dá suporte e efetiva o estar no mundo a partir de diferentes perspectivas, organizações espaciais internas, provocando novas contextualizações espaciais, pelo menos, e a partir delas, novas considerações sobre sensações, visualização ou intuições. Paralelamente a seu transitar por diferentes estados corporais, propositadamente é provocado a transitar movendo-se sem pré-objetivações,

efetivando novas significações sobre si mesmo e sobre o mundo. “O corpo significa-se através da relação que estabelece com o meio; o suporte dessa relação é o movimento. A ação surge, assim, como uma secreção inevitável do corpo lugar” (Silva, 1999, p. 162).

Miranda (2008), em seu livro *Corpo-Espaço*, tem como referência o *corpo-Laban*, que pressupõe o entendimento do corpo como meio primário de comunicação do homem e como integrante de uma relação estrutural móvel, que abrange corpo, esforço, forma e espaço,⁹ cuja articulação é capaz de produzir sentido. A autora incorpora a ideia original de que o corpo em movimento produz linguagem, cujos diversos dialetos compartilham um número de características que as tornam acessíveis à observação e análise. Em sua proposição, a autora traz ao campo labaniano a observação do filósofo Gil (1997), que entende a plasticidade do corpo – aquela possível e estabelecida pelas próprias articulações –, que cria não somente uma língua, mas sim uma *infralíngua*, resultante

[...] de um processo de incorporação (*embodiement*) da língua verbal, ou melhor, da sua inscrição-sedimentação no corpo e nos órgãos [...] Deve-se entender a infralíngua como resultando de um processo de incorporação (*embodiement*) da linguagem verbal, ou melhor, da sua inscrição-sedimentação no corpo e nos seus órgãos. Nesta inscrição perde-se a maior parte das articulações verbais, a gramática simplifica-se, reduz-se, é absorvida pelos movimentos corporais, o léxico quase desaparece. O corpo transforma-se: adquire uma inteligência, quer dizer, uma plasticidade do seu próprio espírito (o espírito do corpo: as practognósias, as antecipações de gestos certos, a “geometria natural”, o conhecimento “implícito” do espaço e do tempo), que não se possuía antes (p. 46).

Embora em *Corpo-Espaço* essa definição seja discutida, uma vez que dá suporte à articulação verbal, a autora considera, como Gil, “o dizer do corpo” como um campo próprio, paralelo às construções verbais, que apto pode dar suporte à invenção de novas

⁹ Segundo Miranda (2008), os termos em questão são escritos com a primeira letra em caixa alta para intensificar a distinção entre as diferentes possibilidades de seus usos/entendimento, referindo-se à importância de diferenciá-los dos usos corriqueiros, como a forma adotada em inglês pelo Sistema Laban: *Body, Effort, Shape, Space* (BESS).

figuras de linguagem (Miranda, 2008). Propõe o entendimento de que os movimentos são “processos de (re)leitura, atualização, encarnação, geração e fisicalização de conceitos e produção de sentidos – portanto, operações complexas”. Ao destacar a importância e diferença entre entender e conhecer, reconhece o movimento como atividade criativa complexa, que inclui decifrar, entender, (re)criar e encarnar, simultaneamente,

[...] corpo como sujeito e campo da própria experiência, sendo a incorporação a possibilidade da existência do “*self*” foi um dos principais contributos da fenomenologia e principalmente de Merleau-Ponty, em sua obra a Fenomenologia da Percepção (Fazenda, 2007, p. 9).

Em parte, como Fazenda, interessa-nos a relação entre a experiência sensível do movimento e os padrões e valores socioculturais. Ao reforçar suas intenções, a autora cita Cynthia Novack (1993), que considera “a unidade pessoa/mente/corpo como culturalmente construída”. Segundo Fazenda (2007), Novack considera a dança como uma estratégia ou forma de estimularmo-nos e de transformarmo-nos, quando e onde podemos articular, afetar e compreender nossas vidas.

Ao mover-se, o corpo/sujeito-espaco é outro, tanto quanto o espaco, seu e o qual ocupa, redimensionando, segundo Silva (1999), sua percepção e entendimento do mundo e de si próprio: “Um corpo motor na medida em que transgride o seu lugar (o lugar que é e o lugar onde está) e o transforma noutros lugares (que passam a ser o seu novo lugar), potencia as dimensões os sentidos do lugar” (p. 27). Sugere, a nosso ver, a motricidade humana como um conjunto de atitudes complexas que (re)criam espacos internos e externos, percepções, representações a partir de relações de cada corpo com o meio e os outros, outros indivíduos, outros lugares. Como sugere o autor,

A não ser que uma *corpologia* dê lugar a uma *corpografia*, ou seja: se não é possível falar do corpo de uma forma consistente, talvez seja possível falar (escrever) com o corpo, ao lado dele, reinventando os lugares por onde ele passou e vem passando, procurando-o em seus trajectos, nas suas relações e abordando este novo mapa como se fosse uma matriz “complexa” (Silva, 1999, p. 23).

2 Identidades Provisórias

Passamos agora a abordar questões de identidade associadas às articulações do corpo em processos criativos.

Ao considerarmos, como Silva (1999), que o lugar que ocupa o corpo é afetado por suas ações e investimentos, e que o corpo-lugar, na mesma proporção, pelo contexto, devemos levar em consideração as “corpografias”, as formas de os corpos atuarem no mundo, portanto, de participarem de culturas diversas.

A globalização vem possibilitando acesso a múltiplas informações, supostamente as mesmas que dependeriam da presença dos indivíduos para acessá-las há algumas décadas. O acesso rápido a múltiplas informações vem provocando mudanças nas formas de percepção, produção de conhecimento, organizações sociais, estimulando ações e proposições fundamentadas na fragmentação do mundo, das ideias, do corpo.

O trânsito “livre” entre territórios possibilita correlações inimagináveis, díspares, contraditórias, uma vez que viabiliza acesso fácil e ágil ao desconhecido, modificando e ampliando, ou não, as possibilidades e opções de como “estar” no mundo. O corpo/sujeito, ao ter acesso e relacionar-se, direta ou indiretamente, com outras culturas, pode agregar outros valores que não aqueles construídos a partir do meio do qual faz ou fez parte. Se disposto está a experimentar outras perspectivas, está também sujeito a descobrir outros e novos interesses, formas diferentes de ser ele próprio, ainda que sempre único. A instabilidade e provisoriedade da identidade do sujeito pós-moderno,

sugerida por Hall (2006), tem reflexos na maneira de ele mesmo representar quem é, onde está e o que quer.

Segundo Hall (2006), o sujeito pós-moderno em “crise de identidade” transita na instabilidade, fragmentação e provisoriedade do mundo.

Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (p. 9).

Trata-se, então, de um sujeito em crise que, sem identidade fixa ou permanente, ainda que entenda que a ideia de possuir “a identidade” seja uma possível fantasia, busca solidez quando poderia assumir seu potencial de mutabilidade e a possibilidade de ser incoerente com um de seus “eus”, e assim diversificar suas atitudes e maneiras de estar no mundo.

[...] à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (Hall, 2006, p. 13).

Hall (2006) compreende que o crescimento de acesso a informações para mais indivíduos de diferentes culturas e entre diferentes culturas é uma forma de questionamento do ideal de identidades estáveis, uma possibilidade de inovação, de surgimento de novas perspectivas e relações com as diferenças, aqui, as culturais. A globalização permite aos que a ela tem acesso visitar diferentes países, costumes, realidades. A sociedade moderna, segundo o autor, caracteriza-se pela diferença e por permitir lidar com os antagonismos sociais como agentes promotores da provisoriedade das identidades, de inovação e de novas formas de construção de conhecimento e de relações sociais.

Siqueira (2006) e Hall (2006) destacam a importância das relações sociais na estruturação e conceituação de identidade. O primeiro autor propõe considerarmos que no século XXI um corpo tem identidade provisória, aquela que se constitui entre diferenças; mutável, não estável, mas com identidade. Portanto, como sugere Siqueira, o corpo/sujeito é espaço e, proporcionalmente, reflexo de interpretações e relações entre culturas, visto que é ele que percebe ao experimentar e (res)significar as coisas e o mundo.

Sua postura, forma, disposição, suas manifestações e sensações geram signos que são compreendidos por uma imagem construída e significada pelo interlocutor. Os gestos e movimentos desse corpo também são construídos, aprendidos no convívio em sociedade – seja diretamente, no contato interpessoal, ou por imagens e representações veiculadas por meios de comunicação (Siqueira, 2006, p. 42).

Uma vez que os estados do corpo e ações/attitudes definem-se a partir da percepção dos sujeitos do mundo e que nas relações de seus corpos com o mundo é que se estabelecem as representações provisórias dele, poderíamos considerar, como Merleau-Ponty (2001), a percepção como uma estratégia primeira de presença no mundo, aquela que dará suporte às relações imprevisíveis e de reciprocidade presentes e futuras. Segundo o autor, a percepção “não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles” (p. 3). Considera o corpo a aparência de uma interioridade, aquela que se efetiva através de visões pessoais ou de experiências do mundo, a partir das quais cada corpo/sujeito propõe e discute seu “estar” nele.

A identidade do sujeito está estreitamente ligada ao “lugar” ao qual pertence e seus acordos sociais, onde exerce o perceber o mundo estruturando seu próprio “eu”. Esses lugares, segundo Hall (2006), permanecem fixos e é onde criamos “raízes”, porém esse espaço pode ser atravessado, contaminado por informações sociais

diferentes; contatos e atravessamentos que afetam o espaço/contexto através do acesso a relações distantes (em termos de local, geográfico), não sendo mais necessária qualquer interação face a face. Para as artes em geral, esse contato, atravessamento de informações, permite aos indivíduos ampliar suas possibilidades de expressão, levando-se em consideração maiores possibilidades de acesso e entendimento de suas próprias predefinições/fronteiras, enquanto paralelamente lhes é permitido ou oferecido, por exemplo, facilidade de intercâmbio com diferentes linguagens. Uma relação intensa entre diferentes percepções e perspectivas, portanto, de atravessamentos, potencializando a efetivação de hibridismos.

Hall (2006), em sua abordagem sobre culturas híbridas, destaca que os indivíduos sujeitos a tais relações podem modificar seu entendimento de pureza cultural ou de absolutismo étnico.

Eles são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” em particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas são irrevogavelmente traduzidas (p. 89).

Hall (2006) aponta ainda outras possibilidades de entender os efeitos da globalização na estruturação das identidades na pós-modernidade. Ao referir-se a culturas híbridas, faz associações com as ideias de tradição, de perdas e transformações, propondo o que Robins (1991) chama de tradição e de tradução. Tradição, no sentido de que algumas identidades buscam recobrar a sensação de unidade e de pureza, purezas que foram perdidas na pós-modernidade; e tradução, referindo-se aos indivíduos que, dispersados de seus lugares de origem, necessitam negociar com as novas culturas, as que os acolheram, sem supostamente perder totalmente a identidade original. As provocações e efeitos das novas possibilidades de acesso a diferentes culturas, através

da globalização, efetivam-se velozmente, uma vez que, a partir da possibilidade de tantas ofertas de informações, de um número cada vez maior de trocas de saberes, proporcionalmente poderão estabelecer-se novas e diferentes tradições e traduções.

O indivíduo, ao acessar tantas provocações e proposições, está sujeito a experimentar diferentes e novas plasticidades, ampliar ou não sua capacidade de criar formas, assumir e entrar em formas, (des)construir, (des)informar, transformar o espaço, o contexto, os acordos sociais, aqui, principalmente valores e estruturas estéticas.

Louppe (2000), sob outra perspectiva, a das artes, mais especificamente a da dança, questiona procedimentos ou processos entendidos como aqueles que estruturam a construção de identidades. Ao discutir corporeidade, mestiçagem e hibridismo no campo, fá-lo levando em consideração as possibilidades de o corpo metamorfosear-se. Para a autora, mestiçagem já não é e não pode ser mais considerada como uma mistura de fontes culturais, interpenetrações das formas e dos gêneros artísticos, como, por exemplo, do teatro com a dança, ou reciclagens de estéticas antigas ou extraeuropeias. Em suas reflexões sobre mestiçagem, aponta para um possível e grande problema, seu potencial ilusório.

Não basta articular um gesto emprestado da dança indiana ou da dança barroca, ou combinar uma corporeidade neo-clássica com as destabilizações à *la* Limón (como por exemplo, no trabalho de Forsythe), para que o discurso coreográfico se torne mestiço. Sabemos que este último não se limita apenas à enunciação formal de um “vocabulário” gestual, mas inclui uma filosofia do corpo, um trabalho sobre o tônus corporal etc. (p. 30).

Louppe (2000) compreende mestiçagem como um processo de enriquecimento, como uma possibilidade de acumulação de diferentes heranças genéticas ou culturais, sem perda de informações, que agrega e mistura informações sem a modificação de estruturas, diferente da hibridação, que segundo a autora, implica certas perdas, na

criação de imagens “outras”, aberrantes, de figuras atípicas, incomuns, uma vez que se efetiva via relações, entre “coisas” ou projetos incompatíveis.

Para a autora,

A hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação. A elaboração de zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal, torna-se, então, quase impossível (Louppe, 2000, p. 31).

A ideia de hibridação sugerida por Louppe (2000) e demais autores possibilita transitarmos entre entendimentos de corporeidade, neste trabalho levando-se sempre em consideração os estados e ações do corpo expostos como imagens, a partir das quais e como cada qual representa a si e aos outros, ao se relacionar com o mundo, imagens que compreendemos como absolutamente provisórias, que têm como estrutura fundamental o corpo e sua plasticidade, na verdade corpos, os vistos e os que as vêm.

Ao relacionar-se com territórios desconhecidos, o corpo/sujeito terá acesso a outras provocações e proposições estéticas, políticas, sociais, afetando sua versatilidade, capacidade de plasticidade. É, portanto, segundo Gil (1997), seu “poder” de transformação, de atravessamento, de metamorfosear-se constantemente, que lhe permite constituir culturas híbridas, mestiçagens, criar novas linguagens, expressões, relações.

Com infinitas possibilidades de troca, opções de relações, provisoriiedades, o sujeito/corpo do século XXI é seu próprio objeto de investigação, inaugurando e sugerindo diferentes representações do corpo nas diferentes culturas. Nas relações de poder, hierárquicas do campo, nos processos profissionalizantes da dança, tais mudanças sugerem, a nosso ver, (re)avaliações relativas a conceitos, sistemas de

análise, metodologias, estruturas que fazem parte do fazer arte e do meio acadêmico-artístico.

Ainda que, como Bruno (1999), consideremos que a partir dos anos 60, e em parte da obra de Foucault, aprofundaram-se as análises que procuram pensar “o modo como o corpo – sua doença, sua sexualidade, seus prazeres, seus gestos e posturas, sua sensorialidade, sua relação com os objetos, com o espaço e com o outro – é atravessado por instituições, instrumentos, saberes etc.” (p. 101), a nosso ver, há uma grande diferença entre “o saber de” e o praticar estudos sob tais novas perspectivas, a dos atravessamentos considerando a importância das relações complexas implícitas nos fazeres comunicativos da arte.

O corpo ao qual nos referimos é aquele proposto por Merleau-Ponty (2001), o que integra certo mundo, contexto, e que paralelamente é estado e espaço determinante dos fatos. Mudanças nas possibilidades e estratégias de percepção dos fatos afetam diretamente as formas de compreendermos e representarmos as ações humanas em geral. Levando em consideração a diversidade de possibilidades que surgem a partir dessa nova perspectiva, de interconexões e de efemeridade e vulnerabilidade da existência, entendemos que não só a dança é essencialmente efêmera, mas que toda experiência é única, não só a experiência estética; a da matéria, inclusive.

O corpo da arte atua, experimentando com ações, possibilidades infinitas de relacionar-se com o contexto, organizando o mundo e organizando-se no mundo. Numa (re)organização intermitente e a partir do surgimento de diferentes formas de relacionar-se com as situações (inéditas ou não) criadas por ele mesmo, o corpo faz questões relativas a sua existência e potencialidades. Seu “agir”, “mover”, parece-nos proporcional a seu desejo de preservação, a preservação daquele(s) corpo(s), daquela(s) vida(s), daquela(s) sociedade(s).

A arte pressupõe ação, movimento, uma composição entre estratégias de preservação da vida, ideias, devires, uma forma de solucionar problemas, de modificar paradigmas e suportar adversidades. Ações conscientes, objetivadas ou não, que produzem e propõem posicionamentos perante fatos, sejam quais forem os movimentos, preestabelecidos ou não. É, portanto, uma das inúmeras e possíveis opções do corpo perceber o mundo e agir a partir de suas relações com o meio. A diversidade de espaços, de possibilidades de presença e estados do corpo, oferecida pela variação dos contextos e propósitos, permite um contínuo refletir, assimilar e equilibrações.

As técnicas deixam de ser, na contemporaneidade, o eixo norteador e suporte principal do fazer e para fazer dança. A percepção fruto de relações com o próprio corpo, entre corpos e o meio (relações) determina e estrutura a eficácia ou não das ações corporais, pertinências ou coerências para o discurso que constituem, oferecendo as danças, descobrindo e apresentando novos e diferentes valores, arriscamo-nos a dizer, novos “virtuosismos”, que não malabarismos ou peripécias corporais espetaculares. O corpo e seus argumentos são determinantes na estruturação e propósitos do discurso corporal dançado, ainda que não se tenha consciência ou que se esteja determinado a isso.

Fazenda (2007), ao referir-se à técnica, fá-lo a partir das ideias de Mauss (1974), Bourdieu (1997) e Volli (1985). Utiliza como referência em sua abordagem duas noções teorizadas por Volli, a de técnicas cotidianas e a das extracotidianas. Na primeira, segundo Fazenda, estão aquelas consideradas pelo grupo que as pratica como “naturais”, simples, normais, as apreendidas e adquiridas dentro do grupo ou sociedade do qual faz parte. Fazenda destaca ainda que qualquer um dos membros de um grupo domina a técnica e aprendeu-se informalmente (p. 51). Na segunda, aquelas que, para serem transmitidas e apreendidas, exigem formalidades em sua transmissão e que se

reportam a fazeres, funções e papéis precisos. Segundo a autora, Volli considera que a excepcionalidade dessas técnicas “influencia o *status* de quem as utiliza, conferindo-lhe poder social, imaginário e real” (p. 51). Porém, interessa-nos, principalmente, o parecer da autora quanto a haver um desvio de função ou “uso” das habilidades ou movimentações adquiridas em seus usos “normais”, chamando a atenção para o fato de que “as técnicas extra-cotidianas implicam num uso extraordinário do corpo, que visa intensificar sua acção, presença e comunicação” (p. 52).

Tais perspectivas sobre as percepções, hábitos e técnicas corporais foram levadas em consideração neste estudo de processos de composição solística, os elaborados e efetivados por corpos que partilharam informações, perspectivas e representações, e que, paralelamente, predispuseram-se a desenvolver e a transformar habilidades, técnicas, tanto cotidianas quanto extracotidianas, em ações e instrumentos inteligentes de comunicação, de certa forma, exercitando diferentes possibilidades de afetar e ser afetados pelo mundo, e que, direta ou indiretamente, através da arte, praticam a (des)construção das próprias identidades, ainda que, aqui, entendidas por Hall (2006) como em crise, não mais definitivas, portanto, provisórias.

Arendt (2008), ao referir-se à arte, não especificamente à obra de arte da dança, ao corpo/arte, fá-lo destacando seu poder transformador, que consideramos ser o de afetar os fruidores tanto quanto o de afetar seus fazedores, corpos e materiais da arte, aqueles mesmos das relações humanas: “No caso das obras de arte, a reificação é algo mais que mera transformação; é transfiguração, verdadeira metamorfose” (p. 186).

3 Corpo-Comunicação e Estética: o Corpo na Arte

Abordamos agora a relação do corpo e seu poder comunicativo a questões estéticas primordiais na criação artística. Siqueira (2006) considera que não há corpo

neutro, pois o corpo é matriz de significados, portador de signos. A nosso ver, não há processos ou atitudes que não sejam comunicativas, e que todo e qualquer projeto ou processo artístico requer a utilização do potencial da matriz de significação de cada corpo, daqueles envolvidos na criação da obra de dança ou *performance*. As artes, aqui especificamente as artes corporais, diferentemente das ações cotidianas, têm como objetivo comunicar provocando esteticamente a percepção e representações do outro. Se entendido o corpo como agente de processos comunicativos artísticos na pós-modernidade, levando-se em consideração as ideias de Hall (2006) e Louppe (2000) sobre identidade, hibridismo e mestiçagem, parece-nos pertinente reavaliar procedimentos, estratégias e sistemas de análise de obras, projetos e processos artísticos.

O corpo-matriz é o mesmo corpo que é afetado por outros corpos como suas matrizes de significados, e essa constante troca de informações e referências possibilita as partes da relação ou relações, a (re)construção de perspectivas e significações das próprias ações e representações. Siqueira (2006) afirma:

Suporte de identidades ao mesmo tempo em que matriz de significados, o corpo é portador de signos. Assim, não há corpo neutro, pois é modelado a partir de valores culturais e estéticos. O corpo é, então, um rico fórum para debate, uma vez que diferentes grupos sociais e sociedade o pensam de modos distintos (p. 39).

Para Gil (1997), o corpo tem o poder de permutar códigos e, sob essa perspectiva, desempenha um papel decisivo na função significante, em especial no simbolismo, uma vez que está apto a emitir e receber signos, para inscrevê-los sobre si mesmo, para traduzi-los uns aos outros. Esse poder, em parte, o autor atribui à capacidade de plasticidade do corpo devido a seu “poder” de articular e de articulações. A possibilidade de infinitas articulações com ele mesmo e com o mundo, segundo o

autor, fundamenta a ideia do que se entende por corpo fragmentado, como fragmentadas e únicas são as ideias que constituem cada obra, aqui, as da dança, aquelas que se fundamentam na plasticidade do corpo, do contexto onde está inserido, das redes complexas de relações, articuladas unicamente para a estruturação de cada criação pelo(s) corpo(s) da obra.

Para Santaella (2008), o corpo humano, no ocidente, passa a ser objeto central da criação na arte, especialmente no século XIX, ocupando lugar privilegiado na escultura, na arte do retrato, do autorretrato e na tradição do nu feminino. Para a autora, os artistas progressistas do século XIX, pouco submissos aos ideais dos poderes religiosos e estatais, redimensionaram os conteúdos de sua arte, até então a dos cardeais, reis e mitos para o público geral, para a realidade mundana, e na mesma proporção para si mesmos.

Poder contar com os novos direcionamentos dos conteúdos das artes possibilitou aos artistas do século XX uma grande transformação, a de pensar o corpo, o próprio, como sujeito e objeto de seus trabalhos, a de entender, no ambiente das artes, o corpo do artista como suporte, meio e lugar da experiência estética no século XX.

O corpo/sujeito da pós-modernidade é aquele que faz arte, é arte e usufrui a arte, complexo e integrado a redes de colaboração onde e com as quais articula ideias, valores e acordos sociais, expondo cênica e publicamente seus propósitos.

Falar sobre o corpo da arte ou aquele inserido nela, para Santaella (2004), só é possível se definirmos sobre qual corpo queremos falar, o que requer compreender que seu discurso não se restringe ou se dá apenas a partir do que constitui sua materialidade: forma, cor, densidade, textura etc. Requer, segundo a autora, levar-se em consideração a diversidade de possibilidades de interpretá-lo e pensá-lo, que o corpo visto não se restringe à imagem que se apresenta, e que ela, a imagem, efetiva-se a partir de percepções e representação de quem a vê, imagens estas provisórias, cambiantes, tanto

para quem é visto quanto para quem a vê. O significado do que aparenta ser a imagem do que se vê desloca-se enquanto tentamos decifrá-lo (Santaella, 2004).

O caráter provisório dos significados das imagens, para a autora, sugere pensarmos as relações sujeito-objeto, sujeito-sujeito e objeto-objeto, conceito-chave proposto pelo pensamento ocidental, que se fundamenta na relação do “eu” no mundo, iniciada, em princípio, por Sigmund Freud, pai da psicanálise (Santaella, 2004).

Definir com precisão fronteiras, limites ou separar o mundo ou as coisas do mundo do “eu” tornaram-se possibilidades cada vez mais relativas, indeterminadas e imprecisas, como coloca, por exemplo, a filosofia existencialista, a física moderna, a fenomenologia e, também, as artes em geral. Cada observador, espectador, transforma aquilo que é observado segundo sua própria subjetividade.

Sá (2003), em seu artigo *Um breve toque sobre o corpo (na arte) II*, no qual cita uma análise de uma especialista em artes plásticas, destaca – e, de certa forma, partilha – o entendimento de Santaella sobre as diversas possibilidades de representações e/ou interpretações de obras ou acontecimentos, conforme sugere a seguir:

[...] um trabalho do artista Marcel Duchamp - um urinol deitado sobre uma base, a *Fontaine* (1917) – nos faz crer tratar-se de um objeto “erótico”, em que o simples deslocamento de uma peça sanitária (de posição do objeto e sua colocação dentro de um museu de arte) sugeria, também, a metáfora de um torso feminino, contornado no objeto (p. 1).

Pensar que na arte o que é corpo transforma-se em significado, segundo o autor, permitiu, em parte, mudanças de entendimento quanto à relação sujeito-objeto, sujeito-sujeito e objeto-objeto, como destacado por Santaella (2004). Para Sá (2003), o surgimento da *body-art* é um exemplo de potência transformadora no universo das artes, plásticas, corporais e outras.

Sobre tais transformações destaca:

Mais adiante, na década de 1950, os Estados Unidos vêem o nascimento de uma linguagem própria em arte, a que os críticos deram o nome de “action paint”. Um dos seus mais cultuados representantes, o pintor Jacson Pollock, pinta enormes lonas esticadas sobre o chão, derramando e respigando tinta sobre elas, como se mergulhasse em suas superfícies. O que poderia ser considerado apenas uma “revolução” formal na arte, acaba se tornando parte de um gesto que faz deslocar o movimento do pintor dos ombros para os quadris. E a pintura se transforma em uma atitude do artista perante o mundo, uma espécie de ritual, de dança (p. 1).

As transformações apontadas pelo autor, mais especificamente entre e sobre a arte e artistas, provocaram confusões sobre as representações e relações entre sujeito e objeto, o que, a seu ver, possibilitou o surgimento dos *happenings*, *performances*, instalações, ações, intervenções e *body art*. Mudanças nas representações do mundo, de nós mesmos, como entendido por Sá (2003), ao referir-se ao potencial do corpo de significação, requer mais do que entender teoricamente a capacidade de plasticidade e de (res)significação do corpo. A nosso ver, está atrelada ao agir de cada e entre indivíduos, em determinado contexto e momento. Os movimentos artísticos citados pelo autor não surgiram ou efetivaram-se de imediato, não tiveram ideais inaugurais claríssimos e objetivos, portanto, nem sistemas, metodologias ou duração definida para sua efetivação como tal.

Como destaca Louppe (2000), processos artísticos, os efetivados pelo corpo, em sua maioria, dependem de investimentos de longo prazo, e parece-nos imprescindível entender que corpo é esse, bem como é importante reconhecermos perspectivas, paradigmas e realidade a partir dos quais discutimos e construímos com o corpo contemporâneo as obras de arte. Para Louppe, “No corpo [...] a relação com o mundo se efetua através de uma gama bastante complexa de mediações, e a aquisição consciente de suas ferramentas simbólicas se faz através de uma lenta impregnação ‘epidérmica’, em uma longa aprendizagem” (p. 34). O utilizar das ferramentas simbólicas, como coloca

Louppe, requer uma longa aprendizagem, não bastando, a nosso ver, apenas ao corpo ter acesso a infinitas informações do meio que, sabemos, o afeta, o modifica. Há de se considerar que, paralelamente ao contato, esse mesmo corpo comunica-se, percebe e modifica a própria maneira de relacionar-se, criando diferentes formas e “matérias” de troca.

Sob essa perspectiva poderíamos entender como paradoxal a escolha dos processos deste estudo, levando-se em consideração os prazos definidos pelo Sesc, entre o convite e a apresentação das obras, que foi igual para todos, e o tempo peculiar relativo às necessidades também peculiares pertinentes a cada processo. Cada parceria, sabemos, perceberia, proporia adequações e estruturas durante o próprio processo. Entendemos que a delimitação feita pela instituição, neste caso a de tempo para a elaboração da obra, funcionou como uma das referências comuns entre todos os convidados, uma condição entendida e assumida por todos os envolvidos com a proposta.

Se entendido dessa forma, a nosso ver, os processos em questão estabeleceram-se também sob a perspectiva de desafio, de jogo, no qual algumas estruturas ou peças foram assumidamente entendidas e aceitas como de fora. Tal perspectiva, a de jogo, de desafio, de incertezas, explicita ainda mais e em parte a ideia de políticas do corpo, uma vez que serão as articulações entre diferentes e desconhecidos que irão definir e construir um parecer, um único discurso artístico-corporal.

No caso do evento Solos de Dança no Sesc, são obras e procedimentos que comprovadamente constituirão parte da cultura carioca, inseridos e definindo, ainda que em pequena escala, parte do mercado das artes, da dança brasileira.

4 Cultura e Política: Práticas do Corpo Contemporâneo

Arendt (2008) designa de *vita activa* três atividades fundamentais, labor, trabalho e ação, por cada uma delas corresponder a uma das condições básicas para “estar” vivo na Terra. Define a primeira, labor, como os processos biológicos do corpo humano, a própria vida; a segunda, trabalho, como o que produz o mundo artificial, que corresponde à mundanidade; e, por último, ação, como a única atividade exercida entre homens, sem mediação das coisas, que diz corresponder à condição humana da pluralidade. Refere-se à pluralidade como condição humana pelo fato de sermos igualmente humanos, porém sem que sejamos exatamente iguais. A ação, segundo Arendt, empenhada em fundar e preservar corpos políticos, é que cria condições para a lembrança, ou seja, para a história.

A condição humana compreende algo mais que as condições nas quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência. O mundo no qual transcorre a *vita activa* consiste em coisas produzidas pelas atividades humanas; mas, constantemente, as coisas devem sua existência exclusivamente aos homens também condicionam os seus autores humanos (p. 17).

A “condição humana”, para Arendt (2008), corresponde à soma das atividades e capacidades humanas. Aquelas que estruturam características e peculiaridades das diversas culturas. A nosso ver, as que fundamentam as identidades provisórias dos indivíduos, que mergulhados, envolvidos e envolventes compõem redes complexas de relações, sistemas abertos, como veremos a seguir.

Katz e Greiner (2003) adotam a ideia de cultura como a de “um sistema aberto, apto a contaminar o corpo e a ser por ele contaminado e não a influenciá-lo ou ser a causa de mudanças visualmente perceptíveis nele” (p. 95). Sistema esse fundamentado em trocas de informações, afetos, conhecimento, entre outras possibilidades de

comunicação. Com o que contaminar e com o que se contaminar? Ou melhor: contaminamos o que com o quê? Vírus, conteúdos, conhecimento, ignorância, tradições, cultura?

Para Salles (2008), cultura é memória, um conjunto de conhecimentos e projeções provenientes da inteligência e memória coletivas, resultante de operações supraindividuais de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e de elaboração de outros novos. A cultura, para a autora, “é um espaço de certa memória comum, no qual, respeitadas particularidades, textos podem ser conservados e/ou atualizados” (p. 66). Como Ferreira (2003), Salles considera que, em parte, a cultura dirige-se contra o esquecimento. Não tratamos aqui especificamente da contrapartida, sugerida pelas autoras, o esquecimento, mas não poderíamos deixar de considerá-la em se tratando de um estudo sobre corpo, poética, política em processos criativos.

O esquecimento, para alguns pesquisadores, pode ser considerado prejudicial, destrutivo ou irritante, mas também compreendido, nas devidas proporções, como uma possível estratégia de sobrevivência de nossa memória saturada, sobrecarregada de informações. Para Salles (2008), precisamos esquecer algumas coisas para que possamos lembrar outras. E assim permitir, talvez, a criação de novos textos a partir do espaço liberado dos então esquecidos. Pensaremos, portanto, nos processos de criação contextualizados nessa cultura, que, no âmbito coletivo, é memória, aquela que sobrevive ao esquecimento, paralelamente funciona como estrutura e mecanismo de conservação, transmissão e elaboração de novos textos (Salles, 2008, p. 66-67). Entender a elaboração de “textos” da forma como sugere Salles constitui parte do pensamento deste trabalho, sempre que levadas em consideração as ressalvas feitas por Siqueira (2011):

Nossos gestos, movimentos e posturas, mesmo as mais elementares e singelas, não são o simples efeito de nossas vontades, intenções ou estratégias, assim como não são também o resultado de um longo e complexo processo de evolução progressiva da mente humana. O corpo é socialmente construído e muito pouco do que somos e fazemos se deve à razão ou a esquemas aos quais obedeceríamos cegamente (Siqueira, 2011, p. 13).

4.1 Cultura: ações e relações do corpo/sujeito

Ao entendermos ação como proposto Arendt (2008), consideramos o corpo como socialmente construído como Siqueira (2011), sem que ele tenha plena ou permanente consciência dos objetivos ou do que lhe dá suporte. A nosso ver, faz das relações e contexto a estrutura sob a qual se fundamenta a coerência da ação (individual e coletiva), o que nos permite compreender a cultura como fator decisivo nas representações e proposições de novas e possíveis ações, de perspectivas outras, aquelas que não pertencem, ainda, àquela cultura da qual tem origem. Discussões sobre cultura e as implicações possíveis dos usos e significações do termo têm sido uma constante em diversas áreas do conhecimento, e não diferentemente no campo das artes. Williams (2000), a nosso ver, expõe claramente os princípios que fundamentam o entendimento “comum” de cultura e a partir dos quais estruturamos nosso ponto de partida para abordar o tema. Segundo Williams (2000), o termo “cultura” surge como o nome de um *processo* – cultura (cultivo) de vegetais ou (criação e reprodução) de animais e, por extensão, cultura (cultivo ativo) da mente humana – e torna-se, em fins do século XVIII, particularmente no alemão e no inglês, um nome para *configuração* ou *generalização* do “espírito” que informava o “modo de vida global” de determinado povo.

Para Williams (2000), esse termo pluralista amplo foi de especial importância para a evolução da antropologia comparada, no século XIX, quando continuou designando um modo de vida global e característico. Por outro lado, coloca haver

questões fundamentais quanto à natureza dos elementos formativos ou determinantes que produzem essas culturas características. Respostas alternativas a essas questões têm produzido amplo leque de significados convincentes, tanto dentro da antropologia quanto, por extensão, a partir dela: desde a antiga ênfase num “espírito formador” – ideal religioso ou nacional – até ênfases mais modernas em uma “cultura vivida”, determinada primordialmente por outros processos sociais, hoje designados de maneira diversa – comumente certos tipos de ordem econômica ou política. Dentro das tradições alternativas e conflitantes que têm resultado desse leque de respostas, a própria “cultura” oscila, então, entre uma dimensão de referência significativamente global e outra, seguramente parcial.

Williams (2000) aponta para um significativo desenvolvimento do sentido de “cultura” como cultivo ativo da mente, coexistindo, muitas vezes desconfortavelmente, com o uso antropológico e o amplo uso sociológico para indicar “modo de vida global” de determinado povo ou de algum outro grupo social. Tal desconforto pode ser encarado positivamente como resultado de formas precursoras de convergência de interesses. Williams destaca duas formas e esclarece como são frequentemente classificadas:

- a) ênfase no *espírito formador* de um modo de vida global, forma esta classificada como *idealista*; e
- b) ênfase em *uma ordem social global* no seio da qual uma cultura específica é considerada produto direto ou indireto de uma ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais, forma essa classificada como *materialista*.

A sociologia da cultura, segundo Williams (2000), ainda no início do século XX, compunha-se largamente da atividade desenvolvida a partir dessas duas posições. Cada

uma delas representou uma forma daquela convergência de interesses exemplificada de maneira notável pelo próprio termo “cultura”, com sua constante e ampla gama de ênfases relacionais. Para o autor, apesar de nas obras contemporâneas cada uma das posições anteriores ainda se manter e ser praticada, evidencia-se uma nova forma de convergência, nova forma esta que possui muitos elementos em comum com (b), em sua ênfase numa ordem social global, mas dela difere por sua insistência em que a “prática cultural” e a “produção cultural” (seus termos mais conhecidos) não procedem apenas de uma ordem social diversamente constituída, mas são elementos importantes em sua constituição. Por outro lado, ela participa de alguns elementos de (a), em sua ênfase em práticas culturais como *constitutivas*.

Portanto, para Williams há certa convergência prática entre os sentidos (estado mental desenvolvido) antropológico e sociológico de cultura como “modo de vida global”, distinto, dentro do qual se percebe hoje um “sistema de significações” bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social, e (os processos desse desenvolvimento) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como “atividades artísticas e intelectuais”, embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as “práticas significativas” – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso.

Numa abordagem direcionada para as artes, Oliveira e Casali (1999), suportados por Coli, distinguem dois registros que alimentam a cultura. O primeiro refere-se às funções sociais e econômicas do produto artístico e está relacionado ao sistema racional

de utilidade no qual a obra de arte insere-se dentro do processo social. O segundo refere-se ao caráter gratuito, supérfluo, não utilitário da arte, ou seja, quando o valor da obra de arte é o próprio fato de ser uma obra de arte.

Segundo Arendt (2008):

No caso das obras de arte, a reificação é algo mais que mera transformação; é transfiguração, verdadeira metamorfose. [...] As obras de arte são fruto do pensamento, mas nem por isso deixam de ser coisas. O processo de pensar, em si, não é capaz de produzir e fabricar coisas tangíveis como livros, pinturas, esculturas ou partituras musicais, da mesma forma como o uso em si, é incapaz de produzir e fabricar uma casa ou uma cadeira (p. 182).

O que realmente transforma o pensamento em realidade e fabrica as coisas do pensamento é o mesmo artesanato que, com a ajuda do instrumento primordial – a mão do homem – constrói as coisas duráveis do artifício humano (p. 182).

A arte, conforme sugere Arendt, fruto do pensamento que se concretiza pelas mãos humanas, sua história, passa por mudanças significativas que se iniciaram, segundo Bourdieu e Becker, na cultura moderna. Ao constituir-se em espaço autônomo dentro da estrutura social, diferencia-se dos períodos anteriores (Canclini, 2008). Segundo Canclini, essa autonomia, que teve seu início nos séculos XVI e XVII, devido à relativa integração e independência dos campos artístico e científico, possibilitou, gradativamente, aos artistas libertarem-se de coações da Igreja e dos poderes políticos, passando a ter maiores possibilidades de circulação em diferentes espaços (novos), museus e galerias. Independentemente de instâncias tão específicas de seleção e consagração, passam a competir no mercado supostamente pela legitimidade cultural da obra. Para Bourdieu, cada campo cultural é regido por leis próprias e o que o artista faz está condicionado ao sistema de relações que estabelecem os agentes vinculados com a produção e circulação das obras, mais que pela estrutura global da sociedade. Canclini critica Bourdieu quanto a não conhecer o desenvolvimento da arte popular e complementa sua análise sobre a autonomia da arte com Becker, que entende a

produção artística a partir de processos coletivos e colaborativos. Segundo Canclini, “as convenções¹⁰ que tornam possível que a arte seja um fato social, paralelamente, ao estabelecimento de formas compartilhadas de cooperação e compreensão, diferenciam os que se instalam em modos já consagrados de fazer arte dos que encontram a arte na ruptura das convenções” (p. 40).

A cultura, ou construção de cultura(s), corresponde a processos complexos, fundamentados em tradições, trocas, negociações, agenciamentos e relações de poder, nas artes, processamentos ainda mais complexos, visto que as tradições que supostamente dão suporte ao fazer arte, em determinado momento, e contexto também são aquelas que sugerem ou provocam a própria transformação ou, até, supressão.

Canclini (2008) destaca:

Quando uma tradição ou um saber já não dão retorno, não se pode trocá-los por outro, como quem desloca um depósito bancário a uma empresa financeira, de um ramo de produção ao seguinte. Há uma carga afetiva investida, um luto a fazer quando ela é perdida. A “investição” nos coloca diante do drama da temporalidade e dá uma chave a mais para entender a persistência e a obsolescência simultâneas das formas tradicionais do culto (p. 363).

Encerrando nossas colocações sobre cultura, concordamos com Canclini sobre a afetividade investida nas tradições e que desfazer-se delas não é tarefa fácil, obrigatória e sempre para melhor. Nesse aspecto, quando optamos por estudar duas produções artísticas, vislumbramos poder ter acesso a possíveis trocas de tradições, de hábitos, se não troca, de possíveis indícios de mudanças de percepção, de valores de possibilidades de transformação entre e para cada um dos artistas do projeto. E obviamente transformações de nossas tradições, porque, como o autor, acreditamos que:

¹⁰ Segundo Becker (2010), o mundo da arte, em alguns casos, apoia-se em convenções propriamente artísticas, mas de tal modo enraizadas na vivência das pessoas que estão incorporadas em sua bagagem cultural, tal como a divisão sexual dos papéis, onde o *balé* vai buscar sua significação (p. 61).

[...] os entrecruzamentos nas fronteiras entre países, nas redes fluidas que intercomunicam os povos, etnias e classes, então o popular e o culto, o nacional e o estrangeiro não como entidades, mas como cenários. Como museus, monumentos e não diferente o cenário da cultura popular – portanto como lugares onde relatos são levados a cena (Canclini, 2008, p. 362).

Canclini sugere, por fim, a inclusão nas propostas de reestruturação à reencenação os procedimentos de hibridação mediante os quais as representações do social são (re)elaboradas com o sentido dramático.

4.2 Política: reflexões e proposições do corpo/sujeito

Ainda que tenhamos como eixo norteador as ideias de Arendt sobre política e sobre a condição humana, para estruturar as discussões propostas, e que tenhamos abordado o tema pela tangente, optamos por apresentar uma síntese de conceitos básicos que, de certa forma, levaram-nos à escolha das proposições da autora. Em Mora (1981), encontramos o que consideramos constituir, em parte, o consenso majoritário sobre o significado de política, de fazer política e de ser político.

Para Mora (1981), há uma série de obras proeminentes na história da filosofia que se ocupam de questões normalmente qualificadas de “políticas”. Uma variedade de temas que podem estimar-se legitimamente como de caráter político, mas que, por vezes, entremeiam-se com outros tipos de questões: questões morais ou éticas, principalmente questões de antropologia filosófica (ou de “concepção do homem”), questões legais, sociais, econômicas etc., entre as quais se destacam a estrutura e formas de governo, a legitimidade do governo, as fontes do poder, os direitos e deveres dos membros de uma comunidade ou de um Estado, as relações entre os indivíduos e o Estado, o caráter (positivo, natural, relacional, “arbitrário” etc.) das leis, a natureza e o

alcance da liberdade, os diversos tipos de liberdade, a natureza e formas da justiça, a obrigação política. Parece evidente, segundo Mora, que esses temas não podem ser tratados adequadamente sem se ter em conta questões menos “estritamente” políticas, especialmente questões econômicas, sociais e legais. Além do que, alguns desses temas podem ser tratados dentro da filosofia do Direito, da filosofia do Estado, da filosofia social – cuja diferença com a política é tão tênue que às vezes desaparece do todo a linha divisória – e do que poderia chamar-se a filosofia da Economia. Mas é possível circunscrever mais ou menos precisamente os citados temas sublinhando as questões feitas pela organização dos seres humanos em sociedades, em particular as questões suscitadas pelo poder – e as causas, razões e legitimidade do poder – de alguns homens sobre outros para realizar certos fins comuns. Cabe então considerar o estudo desses temas como assunto da filosofia política.

Para o autor, política é uma atividade que comporta uma atitude reflexiva, que se trata da atividade do político, e também de todo membro de uma sociedade, na medida em que intervém ou trata de intervir nos processos que permitam chegar a decisões relativas à forma de governo, aos planos governamentais, às condições dentro das quais se exerce a liberdade individual, o cumprimento da justiça etc.

Por tratar-se de um estudo de processos artísticos efetivados especificamente para determinado evento, onde e quando foram tomadas decisões individuais e coletivas, e não apenas entre os artistas, cujo projeto tem uma instituição que o financia e promove a produção de conhecimento; e considerando tal contexto a partir das perspectivas sobre política de Mora (1981) e de Arendt (2008), entre outros, entendemos serem políticas todas as ações relativas à produção das obras em questão. Em particular, buscamos avaliar os procedimentos e processos de criação como tais. Dentro do campo da dança no Brasil, talvez seja, ainda, uma proposta inaugural, no

sentido de não se tratar de uma abordagem sobre as ideias políticas que supostamente dão suporte e direcionamento à estética da obra, e sim sobre o que de fato acontece de político (negociações, lesões, recusas, acordos etc.) entre e com cada corpo/sujeito na construção da dança/*performance*.

Os responsáveis pela direção e curadoria do projeto Solos de Dança no Sesc sugerem, discutem e definem critérios ou parâmetros para a realização de projetos artísticos inéditos, mais especificamente os de tempo para a criação, espaço específico para as apresentações e, de certa forma, limites mínimos e máximos de duração das obras; oferecem o suporte básico e a estrutura inaugural do contexto a ser construído pela rede complexa de estruturação dos trabalhos. A partir das estruturas administrativa e física oferecidas e dos critérios definidos pela instituição, artistas e equipes articulam ideias, ações e proposições, as que darão vida a uma nova e única proposta, a da obra em composição.

Partimos do pressuposto de que o projeto Solos de Dança no Sesc efetiva uma proposta/ação política, pois legitima o corpo como sujeito e objeto da arte, que, ao estimular encontros e descobertas de novas plasticidades, propõe textos e tessituras inéditos. Ao provocar reflexões e questionamentos sobre e no campo da dança, afeta os envolvidos, artistas, equipes técnicas, produtores, críticos, administração, público etc., e ainda que não seja o objetivo principal do projeto funcionar como um evento de caráter político da dança, com muita eficiência, cria um contexto propício para o desenvolvimento da arte e da cultura carioca.

Na atmosfera proposta e articulada pelo Sesc, vimos a possibilidade de estudar e discutir as negociações efetivadas por parceiros de trabalho para a construção dos argumentos de cada obra. Uma perspectiva que se fundamenta nas pequenas e discretas relações de poder, estabelecidas com o próprio corpo e sua história, com o do outro, na

mesma condição, no trabalho complexo de definir e encontrar “o discurso estético”. Nossa abordagem não se dirige à política de ou entre corpos institucionais, estruturas ou até mesmo redes complexas formadas para a produção da obra. Interessa-nos saber o quanto Foucault foi otimista ao, em parte, considerar que punições e avanços/desenvolvimentos atribuídos também às formas de controle e regulação têm pertinência no século XXI. Como bailarina profissional, posso afirmar que fazer dança é fazer reflexões, lidar com limites, impedimentos, dores, restrições, ainda e até com punições, infelizmente. A docilização do corpo, tão discutida por interessados e especialistas da dança, e como sugerido por Foucault, não é perceptível ou associável apenas a gritos, torturas ou acontecimentos explícitos, tanto quanto, a nosso ver, não se restringe a teorias da conspiração ou projetos ou processos de manipulação do “outro”. Portanto, existem outras perspectivas de entendimento de docilização, por exemplo, que não as contidas, associadas a estereótipos; no caso da dança, aquelas que propõem métodos ou sistemas bem definidos. As considerações feitas levaram-nos a novas questões, não tão inéditas, sabemos, mas questões: que corpo é esse, o meu? O que quer meu corpo? E o que faz dele meu corpo? Ainda que não tenhamos como objetivo discutir essas questões na tese, passaram a fazer parte indiretamente de sua construção.

4.3 Políticas do corpo

O termo “políticas do corpo” surgiu, inicialmente, a partir das ideias de Hanna Arendt em seu livro *A Promessa da Política*, em que destaca que “A política baseia-se no facto da pluralidade humana” (Arendt, 2007, p. 83). Para a autora, política surge e concretiza-se fora do “corpo”, ou seja, estabelece-se nas relações entre homens/corpos que se articulam pela sobrevivência, bem-estar, para o convívio, superação e

desenvolvimento humanos. Esse parecer reforça nossa premissa de que é via corpo, com suas sensações, percepções, ações/movimentos e reações individuais, portanto, coletivas, que se estabelecem as novas ordens, que construímos, conscientes ou não, o presente, o contexto, os pensamentos e as organizações sociais.

Em seu livro *A Condição Humana*, a autora refere-se à ação, uma das três atividades que designa como *vita activa*:

[...] a única atividade que se exerce sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo. Todos os aspectos da condição humana têm alguma relação com a política (Arendt, 2008, p. 15).

Se, como enfatiza Arendt (2007), a política concretiza-se nas relações entre indivíduos, aqueles que constituem um coletivo de “corpos” sensíveis, podemos dizer que qualquer ação do homem visa a seu “bem-estar” e ao dos demais. Porém, cabe ressaltar que “os homens organizam-se politicamente de acordo com certos aspectos comuns essenciais que descobrem num absoluto caos de diferenças ou dele abstraem” (Arendt, 2007, p. 83). Portanto, quando nos referimos a “bem-estar” próprio e comum, não está subentendido que o façamos de forma ordenada, organizada e/ou clara. Buscamos entender quais são as formas e representações de ordem, poder, organização, regras, leis, enfim, quais os artifícios humanos para e na constituição do que é social e da sociedade.

Ao analisar o poder nos séculos XVII, XVIII e XIX, Foucault (2004) parece levar em consideração o caos nas estratégias de desenvolvimento da modernidade, uma vez que subverte as coerências entre o considerado (des)ordem, (a)moral e (i)legal. Para o autor, a modernidade caracteriza-se por uma “anatomopolítica do corpo” e uma “biopolítica da população”, que respectivamente têm a ver com as “disciplinas” e os

procedimentos do poder, que, a partir do “corpo como máquina”, incumbem-se de seu adestramento, ampliação de aptidões, extorsão de suas forças, crescimento paralelo de sua docilidade e utilidade em sua integração dentro de sistemas de controle eficazes e econômicos; com os controles reguladores, e intervenções do poder, que, a partir do “corpo-espécie”, se preocupou com as taxas de natalidade e mortalidade, os níveis de saúde, a duração média de vida. Assim, uma “anatomopolítica do corpo” e uma “biopolítica da população” revelam um poder que se exerce, para Foucault, positivamente, um poder desencadeador de forças que não mais se exercem tendo como referência a morte (a punição através do direito do soberano de condenar à morte, quase que como uma única peça legislativa), mas forças que se exercem em função da gestão da vida. A modernidade, para Foucault, é a época em que o poder investe no “corpo” vivo (Ghiraldelli, 1996).

Ghiraldelli (1996) considera que, ao pressupor certa suavização em relação ao que as pessoas pensam sobre punições ao “corpo” e liberdade para o e do “corpo”, Foucault (2004) sugere a possibilidade de reconsiderarem-se as implicações comuns aos usos do termo “poder”, que, visto pela ótica do autor, não reprime apenas no sentido de impedimento ou retração de processos de desenvolvimento; também possibilita ou impulsiona desenvolvimento, a vida. Uma maneira de ver a modernidade a partir do que se abre, a partir dela.

É no corpo que efetivamente se dá a experiência (estética); é ele quem toca e é tocado pelo mundo, é o “lugar” de assimilação, acomodação, onde processamos e estabelecemos conhecimento; é ele quem negocia e define limites e fazeres. O corpo (re)inventa-se a cada instante, a cada ação, e na mesma proporção (re)inventa o espaço, o tempo através de sua presença e articulações dele entre as (suas) partes e as do todo.

O corpo age/atua politicamente, é político, articula-se entre corpos e com o meio, tem espaços articulares que, segundo Silva (1999), comportam as incertezas e as certezas das relações e ações em rede. Para o autor, cada ação do corpo sugere contextos inéditos e realidades provisórias intra e extracorpo. Ações que possibilitam a elaboração da lógica de seu existir/fazer, a estruturação da razão. É a “razão” do corpo que faz dele um enigma, um objeto de estudo dele mesmo, e de outras áreas do conhecimento.

Quando um projeto artístico de dança/*performance* ganha “corpo”, consideramos parte essencial de sua estrutura as conexões complexas articuladas em rede de colaboração que definem e agenciam, para além dos corpos da obra, as instâncias administrativas, institucionais, o tempo e o espaço presentes e provisórios.

Essa dança, constituída no corpo, pode redimensionar seus fazeres e potencialidades, (re)definir e (re)afirmar estéticas e imagens, dinamizar, complexificar e sofisticar ainda mais seu poder de comunicação.

A ação das imagens do mundo do cinema, da moda e dos vídeo-jogos, nos revelam que as imagens são seres de ação. As imagens e os discursos que as acompanham movem uma indústria produtora de formas de ser. Mas a ação das imagens sobre os sujeitos não corresponde apenas a uma dimensão estética. Sua *performance* é também ética e política, na medida em que atua sobre princípios e critérios de referência do sujeito. Essas referências servem para situá-lo com respeito a si mesmo e aos demais, como também para orientar o emprego de suas forças nestas relações. Desse modo, as imagens e discursos que compõem nosso universo estético têm o poder de orientar ética e politicamente nosso comportamento, pois nos dão referências sobre o que vemos, pensamos e fazemos. A experiência estética permite-nos fazer imagens de nós mesmos e da realidade: faz-nos ver e entender as coisas de maneira concreta (Farina, 2007, p. 3).

Cada fio da rede, que constitui o contexto de elaboração da obra, no caso de dança, tem características específicas, e o entrelaçamento dessas particularidades constitui a possibilidade de múltiplos “presentes”, processos e percepções. É no corpo que se dão as percepções e sensações e é nele onde se processam as seleções,

determinações e negociações quanto a seus propósitos e necessidades com e naquele contexto, com e para aquele projeto do qual participa e do qual depende, e vice-versa.

A experiência estética, para Farina (2007), constitui parte da estrutura de nossos pareceres e ações, que se concretizam via percepções, promovendo uma política das percepções, portanto, de articulações de sobrevivência, permanência e processos cognitivos.

Através do caráter ético e político da experiência estética chega-se à problematização da percepção entendida como ação política. Pois a percepção é a matéria mesma e o meio através do qual se compõem as imagens e discursos que formam a sensibilidade e a consciência com as que intervimos na realidade. A percepção constitui os modos de ver, escutar e tocar o que nos afeta sensitiva e intelectualmente, e de produzir conhecimento com eles. Daí que a ação cotidiana de perceber está ligada a uma “política das percepções”, a um uso das percepções que se emprega nas relações que a constituem e dão sentido (p. 3).

As “ações” políticas do corpo, expressivas, posicionamentos (literalmente) como negações, recusas, inquietações, apropriações e transformações dos gestos, são consideradas aqui atitudes corporais objetivadas para e na prática de processos de criação e a partir de estratégias para a criação do discurso coreográfico, o que aqui chamaremos de argumentos (po)éticos do corpo, que se fundamentam nas percepções, projeções, relações com o espaço físico, espaço subjetivo, em suas experiências e opções estéticas. Argumentações poéticas que supostamente estruturam os discursos expostos por indivíduos que dão e encontram sentido nas representações que têm de si, e do outro (no) mundo.

Compreendemos e consideramos políticas do corpo as articulações, a práxis¹¹, as negociações estabelecidas no corpo e entre corpos que direta ou indiretamente

¹¹ Conforme Abbagnano (2000, p. 786): “Com esta palavra (que é a transcrição da palavra grega que significa ação) a terminologia marxista designa o conjunto de relações de produção e trabalho, que constituem a estrutura social, e a ação transformadora que a revolução deve exercer sobre tais relações. Max dizia que é preciso explicar a formação das idéias a partir da ‘práxis material’, e que, por

constituem processos cognitivos. Denominamos articulações poéticas e políticas do corpo, entre corpos determinados a construir um discurso artístico, coreográfico e/ou *performance*.

5 Dança Contemporânea

A dança contemporânea pode ser entendida a partir de infinitas perspectivas, mas apresenta uma característica indiscutível, a de questionar sua própria natureza. Além de entendermos a dança contemporânea dessa forma, levar-se-á em consideração também seu caráter experimentalista e inovador, bem como a proposta de dança teatral sugerida por Fazenda (2007). Nosso propósito não é discutir o que é dança contemporânea, e sim estudar processos criativos a partir das representações dos artistas, pesquisadores e coreógrafos sobre fazer dança contemporânea.

Para tal fim, apresentamos ideias de alguns autores sobre o que é dança contemporânea, ou melhor, o que permite e propõe a dança contemporânea, principalmente de autores que provocaram ainda mais reflexões nesse campo.

Para Xavier (2010):

consequente, formas e produtos da consciência só podem ser eliminados por meio da inversão prática das relações sociais existentes”, e não por meio da “crítica intelectual” (ver Materialismo Histórico). Por “inversão da P.”, Engels entendeu a reação do homem às condições materiais da existência, sua capacidade de inserir-se nas relações de produção de trabalho e de transformá-las ativamente: esta possibilidade é a subversão da relação fundamental entre *estrutura e superestrutura*, em virtude da qual é somente a primeira (a totalidade das relações de produção e de trabalho) que determina a segunda, constituída pelo conjunto das atividades espirituais humanas (cf. ENGELS, *Antidubring*, 1878). Para Vázquez (2007) a práxis é definitivamente teórico-prática, como para Marx, é indispensável para efetivarem-se mudanças a conjunção de dois fatores, prática e crítica teórica. Práxis, segundo Vázquez, é fundamento e limite do conhecimento empírico, direito e avesso de uma mesma matéria (Mayoral, 2007, p. 3). Neste trabalho, implica ações poéticas reflexivas e transformadoras, de coisas e de conhecimentos, efetivados para a produção de arte.

A dança contemporânea busca continuamente diferentes alternativas para construção e atualização de procedimentos estéticos. Uma de suas estratégias consiste em modificar as possíveis relações entre corpo e objeto, ou seja, provocar mudanças materiais para requalificar e redefinir a diversidade de elementos da composição cênica e, sendo assim, a própria dança (p. 2).

A diversidade de perspectivas de representações e percepções do mundo fundamenta o potencial expressivo da dança, entendimento que não mais permite aos intérpretes, coreógrafos e público apreciá-la como simplesmente uma colagem de imagens para entretenimento.

Veremos a seguir uma síntese das razões de considerarmos a dança contemporânea uma dança teatral, que, segundo Fazenda (2007), tem algumas características fundamentais para que assim seja entendida:

- a) a configuração de distanciamento, ou separação entre intérpretes e espectadores;
- b) sempre há escolha e preparação do espaço onde se dará a apresentação da obra ou *performance*, o que definirá o quanto de distanciamento ou proximidade será estabelecido. Pode ser um espaço definitivo, como, por exemplo, um teatro, ou temporário, efetivado em estruturas móveis ou em diferentes modos de ocupação de espaços preexistentes não especializados;
- c) apresenta-se ao mundo cada dança com suas peculiaridades, de forma reflexiva; e
- d) como sendo uma atividade performática, com fim comunicativo, está suscetível a diversas interpretações, dependendo diretamente do sistema de significados que os observadores detêm sobre os movimentos.

Sendo uma manifestação corporal, faremos algumas reflexões sobre pressupostos e representações sobre corpo, o corpo da dança e o corpo que dança.

O corpo, estrutura fundamental, lugar e agente de ações, de relações e de transformações dele próprio e do meio, depende de outros e do contexto para viver e sobreviver.

Iniciamos retomando brevemente a ideia de política, conforme visto em Arendt (2007), que considera política algo que se estabelece fora do corpo, entre corpos/sujeitos; que na busca do bem viver propõe, define e experimenta entre corpos estratégias de controle e de disciplina, o que não é diferente no ambiente artístico.

Entendemos as “políticas dos corpos” da cena como aquelas que se dão intra e extracorpo e entre corpos, em determinado contexto, uma vez que entendemos, como Farina (2007, p. 3), que a ação cotidiana de perceber está ligada a uma “política das percepções”, as que empregamos nas relações que constituímos e a que damos sentido; as que definirão nossos modos de agir, escolher e transformar ideias, imagens e coisas. As opções, estratégias e plasticidades do corpo dão-se apenas “num” corpo, que, sensível, registra as sensações de seus feitos e efeitos, a partir das próprias ações. Na dança contemporânea ou na *performance*, ações feitas para serem compartilhadas, que afetam e estruturam, coerentemente, ou não, conscientemente, ou não, formas, materialidades cognitivas, afetivas e motoras dos gestos¹² e movimentos coreográficos e/ou da *performance*, mesmo que “ilegíveis” ou sem lógica consensual.

Os corpos da *performance*, do teatro, da dança, parece-nos, dispõem-se a investigar e manipular seus possíveis estados de presença, portanto, buscar (desejosos e

¹² Roquet (2011, p. 5) em suas reflexões obre Gesto destaca que não faltam obras que tratam os gestos e seus possíveis significados a partir de um suposto material de leitura, e destaca que um gesto não se resume a um signo legível com significação precisa. Para a autora, como para este estudo, o gesto tem realção direta com o contexto e depende de vários elementos (diálogoônico, troca dos olhares, atitudes, odores etc.). Um aperto de mão, por exemplo, é um gesto legível, porém pode expressar diferentes sensibilidade, condolências, felicitações, formalidades entre outras circunstâncias. Os gestos, aos quais nos referimos são aqueles que permitem diferentes interpretações, que não se findam na imagem, são ações expressivas em sua maioria não legíveis, anida que possam facilmente encontrar traduções em manuais. O gesto do bailarino, não é parte de um quebra-cabeça, [...] ele não pode ser reduzido a um signo, legível e decifrável. Um gesto é uma estrutura mutante, de parte de um diálogo, irreproduzível, pois as possíveis significações são definidas a cada nova relação, ou no caso a cada espetáculo, troca.

desprendidos), sensíveis, generosos e, com ponto de vista, articular opiniões, estruturando e arriscando a construção de seus argumentos. Riscos e escolhas que, conforme Xavier (2010), são pertinentes ao fazer dança contemporânea:

Trata-se de pensar e testar diferentes usos dos signos e instituir outras lógicas de configuração. Dedicada à prática do experimento e disposta a correr riscos (portanto vulnerável também ao fracasso), firma-se como ponto de encontro provocador de novos modos de percepção, do corpo que enuncia ao corpo que observa, e vice-versa. O caráter heterogêneo, paradoxal e distorcido pertence à contemporaneidade da dança, que solicita uma renovação acerca das perspectivas da recepção (p. 2).

Para Salles (2008, p. 68), essa disposição ao risco, estruturar e arriscar construções de argumentos, poderia ser considerada uma ação paralela à de coleta sensível de referências a partir de percepções, sensações, como quase anotações corporais, paralelamente às escolhas imediatas utilizadas no exercício de criação. Os diferentes estados do corpo determinam, caracterizam, qualificam e compõem as atitudes, os discursos e o discursar. O corpo afeta e é afetado simultaneamente. Não há pensamento sem ação e nem expressão sem posicionamento, atitude, escolhas, opções. Considerando que a linguagem corporal, especificamente nesse trabalho a de dança, é presente vivo, e como Foucault (2004), que o pensamento, que constitui a linguagem, não se reduz ao verbo ou teoria, e sim ao todo do contexto, espaço, corpos etc., na experiência estética com dança o corpo é agente efetivo na construção do conhecimento e da linguagem que compõem o discurso coreográfico ou *performance*.

Foucault (2004), em suas análises de poder, preocupou-se, em particular, em revelar a regularidade não reconhecida de ações, consideradas por ele técnicas. E como tecnologia, técnicas que podem ser transferidas por diferentes conjuntos de práticas, como formas de disciplina corporal. Para Mauss (1974), as técnicas corporais constituíam uma “tecnologia sem instrumentos”, o que Foucault (2004), de certa forma,

denominava de “tecnologias do *self*”: técnicas corporais, transmissíveis por diferentes conjuntos de práticas como formas de disciplina corporal.

A dança contemporânea estrutura-se nas formas de entendimento e procedimentos do corpo; e, com o corpo, investiga, cria e experimenta proposições técnicas variadas da e para dança. Os agentes-artistas dessa dança apostam na diversidade, discutem as relações entre técnicas de preparação corporal, estética, discurso e disciplinas que servem à dança. Para Foucault, a modernidade está marcada por uma nova relação das pessoas com o “corpo” e com os “impulsos”. A dança contemporânea estabelece-se a partir das novas representações do corpo, da diversidade de percepções que inauguram projetos estéticos inéditos, processos de criação e de entendimento de espetáculo.

A arte reinventa o corpo, que reinventa a arte, que reinventa o corpo, propondo um movimento permanente, que acaba por expor as fragilidades e realidades de sua natureza e cultura. O sistema de alteridade do qual participa, ou ao qual o corpo sujeito expõe-se, junto aos corpos vivos e virtuais que transitam na arte, devolve-lhe, de certa forma, a humanidade. A dança, as artes corporais da cena permitem visibilidade extrema ao corpo em seus modos de representação, apresentando-o como lugar privilegiado para reflexões em torno das identidades possíveis, aquelas viáveis a um corpo estético (Meyer, 2005). Para Meyer, as artes da cena na contemporaneidade permitem, cada vez mais, a convivência entre corpos diversos, fragilizando paradigmas e imposições culturais quanto aos quesitos/qualidades necessários a um corpo, se capaz ou incapaz, se perfeito ou imperfeito, se belo ou grotesco, se eficiente/hábil ou deficiente.

A multiplicidade e a diversidade de perspectivas caracterizam a dança na contemporaneidade, que, com corpos híbridos, fundamenta suas ideias e discursos na

evidente contaminação entre culturas, diferentes e diversas técnicas corporais e gêneros artísticos. Torna-se cada vez mais raro, a partir do século XXI, deparar-se com um corpo da dança que fundamente suas ações por meio de uma técnica específica e que o faça a partir de um único padrão estético. “A hibridização é, hoje, o destino do corpo que dança” (Louppe, 2000, p. 30).

Interessada, também, nas inter-relações e interações entre sujeitos e arte, Salles (2008) destaca as interatividades, ações de hibridação, de acordo com Louppe (2000), como ações responsáveis pelo surgimento de novas ideias ou possibilidades de obras.

Como Salles (2008), consideramos que, para compreender melhor o ato criador, é importante conhecer a natureza dos vínculos que dão suporte aos processos, isto é, do que e como são feitas as proposições, abordagens e tessituras da proposta. Para a autora, essas inferências podem ser compreendidas sob a perspectiva da transformação, uma vez que as interações, as ações recíprocas, modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos no ato criador.

A diversidade dos usos do corpo é proporcional à diversidade cultural, uma vez que cada cultura tem as próprias questões e proposições expressivas, bem como são próprias as estratégias e formas de preparar, organizar e utilizar o corpo e suas ideias, aquelas que farão parte da estruturação de um discurso coreográfico/performativo. Essas relações são políticas, visto que expressam posicionamentos, os que foram discutidos corporal e verbalmente, sobre cada uma das questões implícitas no discurso. Portanto, os corpos da cena paralelamente se utilizam de técnicas, sistemas e métodos comuns ao campo, tanto quanto questionam e inventam outros, aqueles que fundamentarão o discurso em questão e outros por vir.

As técnicas corporais, inicialmente indagações e experimentações do corpo, estabelecem-se como possíveis sistemas e/ou métodos de capacitação ou habilitação de

um corpo, aqui corpo/sujeito, para a realização e construção de danças e *performances*. O corpo da cena contemporânea parece usufruir, principalmente, as ações corporais efetivadas para fins e objetivos cotidianos, relacionando, direta e indiretamente, cultura, técnica e transmissão. Entender os gestos cotidianos de cada corpo como constituídos e impregnados de significados específicos que expressam valores, normas, costumes, marcados por um processo de incorporação da cultura, na passagem do signo à expressão (Mauss, 1974), reforça a importância das relações na construção de novas perspectivas e técnicas, uma vez que todo e qualquer gesto, entendemos, fundamenta-se na diversidade de pareceres sobre o mundo e as coisas, tanto quanto nas dinâmicas e acordos sociais.

Ao pensarmos as relações corpo e sociedade, aproximamos a compreensão do sistema cultural da dança ao conceito de *técnica corporal*, como sendo “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade, a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (Mauss, 1974, p. 211). Para Mauss, uma individualidade, embora não redutível ao social, tem sempre uma expressão social, uma vez que os fatos sociais são manifestos em indivíduos tanto quanto, ou ainda mais do que, o indivíduo está na sociedade (Lechte, 2006, p. 42).

As técnicas corporais equivalem efetivamente à tecnologia sem instrumento, não são espontâneas, nem simplesmente anatômicas ou fisiológicas. A estrutura de uma técnica permite que se explique o significado da multidão de pequenas ações efetuadas por cada indivíduo a cada dia de suas vidas (Mauss, 1974). Toda técnica é técnica de corpo, articulando determinada forma, um caráter específico, construída a partir dos hábitos próprios de cada sociedade, numa *razão prática* que é, ao mesmo tempo, coletiva e individual. O *habitus* e as técnicas comportam mudanças, “variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam, sobretudo, com as

sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios” (Mauss, 1974, p. 404).

E técnica para e de dança contemporânea? Esta, entre outras, é questão permanente no campo das artes corporais, lidera, de certa forma, discussões e gera muita polêmica, sempre associada a abordagens e proposições sobre ética, estética, corpo(s) e conhecimento. Se, como Mauss (1974), entender as ações ou gestos do cotidiano como aqueles estabelecidos por repetições, transmissíveis e fundamentados em valorações e acordos sociais, e se as artes da cena contemporânea têm como suporte principal tais ações, quais seriam as questões do corpo da cena, da dança contemporânea no século XXI?

A nosso ver, são questões principalmente voltadas para as relações entre os corpos da cena, ou entre os que constroem e concretizam os discursos estéticos que dão vida, estrutura a um corpo maior, aquele que se estabelece para e na construção da obra – como visto anteriormente, aqueles que discutem os próprios hábitos e técnicas durante o projeto, propondo ou não outras e diferentes possibilidades de expressão. Entendido dessa forma, consideramos imprescindível buscar conhecer as relações de poder que constituem o estabelecimento de hábitos, sistemas e métodos nas artes e com arte, ainda que em segundo plano.

Foucault (2004) trata das ações e estruturas de repetição, estratégias inconscientes e conscientes do corpo que denominaria, como já mencionado, de “técnicas *do self*”.

Pensamento... não é, então, para ser buscado apenas em formulações teóricas, como as da filosofia ou da ciência; ele pode e deve ser analisado em todo modo de falar, fazer ou se comportar em que o indivíduo aparece ou atua como sujeito consciente de si mesmo e outros (p. 334-335).

O autor buscou compreender, analisando práticas, as sistematicidades de práticas discursivas ou como a linha entre dizer e fazer – como entre ver e falar – é sempre instável (a divisão propriamente dita sempre mutante). Para Foucault (2004), “regimes de práticas” não podem ser reduzidos a uma forma histórica de fazer, ou praticar, não mais do que dizer pode ser reduzido ao reino da teoria. As estruturas de conhecimento e os modos de compreensão são provisórios, mutantes.

Na dança, esse caráter provisório pode ser percebido com clareza, uma vez que, enquanto projeto comunicativo, para se concretizar como tal, estabelece e, paralelamente, cria as redes complexas de relações, as que efetivam em determinado contexto as ações e representações que redefinem as próprias ações e as de seus participantes, num momento histórico específico. É a partir da história e das experiências de vida de cada intérprete/criador, bailarino, coreógrafo, de suas relações passadas e presentes, que se originam as formas inéditas de percepção, portanto, escolhas e atitudes que serão específicas e o grau de provisoriedade e qualidades da obra em construção.

Maffesoli (2001) parece considerar as técnicas, o *habitus*, assim como os objetos, as imagens, as tribos urbanas, as “socialidades emergentes” como *corpus* para uma contemplação da cultura em trânsito. E fá-lo recorrendo a “recorrências epistemológicas” às noções, conceitos e metáforas dos pensadores tanto clássicos quanto medievais e contemporâneos, apontando e destacando as ações coletivas como agentes efetivos, definitivos e definidores no fazer artístico contemporâneo, ainda que, supostamente, vistos tais fazeres como fruto de ações individuais, e/ou praticados individualmente.

Maffesoli (2001) viaja ao passado extraíndo da história os símbolos e as alegorias que ajudam a entendermos o imaginário do presente. Nas representações dos “fazedores

das danças” do projeto em questão, aqui analisadas, encontramos as referências e tradições que serviram de porto seguro e suporte, e que, paradoxalmente, solicitaram revisões e atualizações para a construção de novos saberes, novas estéticas e inéditas articulações e políticas do corpo.

A significação, a interpretação das coisas, do mundo, das obras são impressões, percepções provisórias. A partir das impressões e percepções provisórias, modificamos o contexto, e o contexto modificado provoca-nos e modifica-nos.

As percepções, que constituem a representação das coisas e do mundo, dão-se nos corpos, entre corpos em determinado “espaço”. Para Merleau-Ponty (2001), que confirma a primazia da experiência vivida, é precisamente a natureza “vivida” da percepção e o corpo que tornam a pesquisa fenomenológica viável e necessária, afirmando que a “mente que percebe é uma mente encarnada” (Merleau-Ponty, 2001). O autor, ao destacar a diversidade de possibilidades de interconexões e a efemeridade e vulnerabilidade da existência, promove mudanças nas formas de percepção dos fatos (sociais), portanto, nas formas de percepção das ações humanas, o que pode vir a afetar significativamente as maneiras de representações do corpo e as formas de relações entre indivíduos, espaço, contexto.

A dança, ao estabelecer-se espacialmente, espaço intra e extracorpo, usufrui, dialoga e constrói o contexto, articulando corpos, espaços, ideias. Joga com a natureza e potencialidades de corpos, estabelece relações de poder, aqui as de poder fazer, dizer, ocupar, discutir no espaço, com o espaço, as próprias ações, propostas, proposições e limitações.

Bourdieu (1974), que propõe o termo *habitus*¹³ como uma espécie de gramática de ações que serve para diferenciar classes periféricas que compreende como uma espécie de expressão de investimento (inconsciente) que aqueles no espaço social têm implicado nas apostas de poder, sugere a arte como lugar de relações de poder. Ideia que constitui parte fundamental da hipótese da tese sobre o “poder” das articulações poéticas e políticas do corpo da e na construção dos argumentos de discurso dançado.

As práticas experimentais do corpo na dança diversificam as ações, as articulações, as possibilidades expressivas que poderão ser repetidas e (re)aplicadas, até serem reconhecidas como instrumentos eficazes, técnicos, ou não, para a realização do que se deseja dizer/comunicar. Esse experimentar, fazer reflexivo, implícito na dança contemporânea, a princípio determinaria(rá) as estratégias pertinentes à construção dos discursos estéticos dos corpos (que dançam, da dança), dentro de determinado contexto e de acordo com determinado objetivo. Nenhuma dança, seja social ou teatral¹⁴, resume-se ou finda-se no fato visível, mensurável, tempo de visualização ou de realização de sequências e/ou ações dos corpos que a realizam. Constitui, através de múltiplos processos, um processo que ocorre num espaço e num tempo potencial de transformações, de (re)elaborações, (des)construções de ideias, de corpos/indivíduos, de contextos. Um espetáculo de dança ou *performance*, “aquilo” apresentado como resultado de processos, segue sendo processo, é uma obra aberta, segundo Eco (1971), assim como é o extrato, a essência do que não se pode ver e repetir, como um desenho

¹³ Segundo Siqueira (2011), em seu artigo de título “Dança e gosto como campo social”, a noção de *habitus* em Bourdieu tem origem na palavra grega *Héxis*, que a princípio, desde Aristóteles, queria dizer uma segunda natureza incorporada sobre uma primeira natureza dada ao homem. O *habitus*, para Bourdieu, é produto da história e das práticas individuais e coletivas. Pressupõe a sobreposição a toda e qualquer regra, norma ou lei explícita, a garantia de continuidade de práticas e suas reproduções sem necessariamente formulações claras aos sujeitos, porém depende de o que e como se processa essa lei social incorporada, tanto quanto da história pessoal de cada sujeito e de seu pertencimento a um ou mais grupos sociais.

¹⁴ Ver Fazenda (2007).

na areia que vai desaparecendo a cada contato com as ondas do mar. Constitui-se dos sons dos movimentos dos corpos modificando o espaço, o contexto, sendo modificados por ele, são os odores, o metabolismo, a fruição de processos, de dizeres e de argumentações. E assim como se modificam as formas de ação, no tempo e no espaço, modificam-se as percepções, os saberes, as certezas cognitivas.

A dança contemporânea e a *performance* têm em comum o exercício da percepção, de si, do outro e do mundo, processo que entendemos como parte da estruturação consciente de políticas de percepção¹⁵, num tempo e local específicos, com objetivos quase sempre provisórios, sugerindo quase sempre novas técnicas, estratégias e processos. A dança contemporânea, potencialmente experimental, híbrida, mestiça, interdisciplinar, entre tantas potencialidades que lhe “permitimos”, tem os olhos, o nariz, a respiração de quem a dança. Portanto, conta e tem como referência principal o corpo/sujeito, a corporeidade dos corpos que “a” dançam. Corpos que individualmente e entre outros enriquecem com seus pareceres e representações, construídos no decorrer de suas vidas, uma nova perspectiva e argumento estético.

Meyer (2004, 2005) localiza diferenças, não especificamente na história dos indivíduos e sua formação, como destacamos em nossa análise, ao apresentarmos as representações de cada artista sobre sua formação e currículos formais; faz referências às diferentes disciplinas e movimentos artísticos que podem e são incorporados por artistas da dança contemporânea e da *performance*, conforme destaca a seguir:

Em sua formação, os artistas têm acolhido elementos distintos e às vezes díspares de práticas corporais que vão do balé às artes marciais, da yoga à dança contemporânea. Os referenciais ainda nítidos que o balé e a dança moderna delineavam deram lugar a uma desterritorialização, ou seja, a perda de territórios permeando a relação da dança com outras artes e áreas do conhecimento (Meyer, 2004, 2005).

¹⁵ Ver Farina (2007).

Aos entendimentos de dança contemporânea citados, vimos a necessidade de agregar o de gesto, em especial as proposições de Godard (1999), Roquet (2011) e Salles (2008), entre outros que indiretamente contribuem para tal abordagem.

5.1 A construção do gesto: percepção e sensibilidade

Para Godard (1999), os gestos são percebidos de forma global, o que dificilmente possibilita ao ator ou ao observador identificar ou reconhecer os elementos ou etapas que fundamentam seu potencial expressivo. Gesto que, conforme Roquet (2011), depende do sentido dado à troca entre os envolvidos no processo de comunicação, contato, contexto. Portanto, não pode ser reduzido a um signo legível e decifrável, pois sempre existirá algo de ilegível, de indecifrável, “um elemento aquém do signo que faz com que esse gesto, seja qual for o seu rigor formal, será sempre diferente em cada bailarino que o executará” (p. 5). E que consideramos ser também diferente a cada repetição feita por um mesmo intérprete.

Para Roquet (2011, p. 5), não faltam obras que tratam os gestos e seus possíveis significados a partir de um suposto material de leitura, e destaca que um gesto não se resume a um signo legível com significação precisa. Para a autora, como para este estudo, o gesto tem relação direta com o contexto e depende de vários elementos (diálogoônico, troca dos olhares, atitudes, odores etc.). Um aperto de mão, por exemplo, é um gesto legível, porém pode expressar diferentes sensibilidades, condolências, felicitações, formalidades, entre outras circunstâncias. Os gestos, aos quais nos referimos, são aqueles que permitem diferentes interpretações, que não se findam na imagem, são ações expressivas em sua maioria não legíveis, ainda que

possam facilmente encontrar traduções em manuais. O gesto do bailarino não é parte de um quebra-cabeça, “ele não pode ser reduzido a um signo, legível e decifrável. Um gesto é uma estrutura mutante, de parte de um diálogo, irreproduzível, pois as possíveis significações são definidas a cada nova relação, ou no caso a cada espetáculo, troca” (Roquet, 2011, p. 5).

Godard (1999) considera, como Roquet, que, ao perceber um gesto, cada indivíduo, grupo social, de acordo com o contexto do qual participa, cria e submete-se a representações, a signos, a “mitologias” do corpo em movimento, construindo estruturas de referências variáveis de percepção. Essa possibilidade de construção de estruturas de referencial variável, consciente ou não, permite a um gesto infinitas representações, leituras e a possibilidade de ressignificação.

Farina (2007), Godard (1999) e Roquet (2011) representam a percepção como estrutura fundamental das ações humanas¹⁶. Para Farina, a ação de perceber está diretamente relacionada a uma “política das percepções”, ao uso das percepções para e nas relações que as constituem e dão sentido aos gestos, que “significados”, respeitando-se a singularidade do ator, podem ser entendidos diferentemente ou não do senso comum, de sua imagem primeira. Percepção que, segundo Godard, dependente do contexto, possibilita aos indivíduos “poder” (re)construir (diferentes) estruturas de referência, representações e significações. E que para Roquet é modelada, em parte, por costumes sociais e culturais, o que pode levar a ignorarmos o que não estamos acostumados a perceber. A autora destaca é que a percepção pode e dá-se fora dos projetos da razão, com eles, mas também sem eles, e que, se atentos ou abertos aos estranhamentos, aquilo que não nos é familiar, também podemos expandir nossa

¹⁶ Ação deve ser entendida como definida por Arendt (2008, p. 16) em *A Condição Humana*, porém com enfoque na ação como capacidade de iniciativa, neste momento do texto, como a capacidade de ressignificação das coisas, do sentido, e representações de nós mesmos e do mundo.

capacidade perceptiva. Portanto, em se tratando de um estudo de processos de criação de dança, que supostamente dependem da sensibilidade, do exercício da percepção, da rede “da criação”¹⁷ que é construída durante e para o processo, os gestos que constituem danças são construídos e têm significação própria e provisória.

5.2 A poética do gesto

Criar significa poder compreender, e integrar o compreendido em novo nível de consciência. Significa poder condensar o novo entendimento em termos de linguagem. Significa introduzir novas ordenações, formas (Ostrower, 1990, p. 252).

Para Salles (2008), são tendências¹⁸ incertas e indeterminadas, as que fazem parte do universo artístico, que (des)orientam o artista em sua infindável busca pela construção poética de seus devires, e tal busca é marcada por questões comunicativas: “A busca do artista encontra suas concretizações possíveis, em complexos processos de construções de obras” (Salles, 2008, p. 15).

É disso que falávamos, quando ressaltamos a coleta sensível que o artista faz ao longo do processo, recolhendo aqui que, sob algum aspecto, o atrai. São seus modos de se apropriar do mundo. Essa sensação é intensa, mas fugaz; e, mais que isso, é, muitas vezes, responsável pela construção de imagens geradoras de descobertas, que não se limitam ao campo da visualidade (Salles, 2008, p. 68).

Em seu livro *Gesto Inacabado*, dá destaque ao trajeto que, com suas incertezas e indeterminações, conduz o artista em sua busca da construção de obras que lhe satisfaçam poeticamente. Para a autora, essa combinação de trajeto/rumo e incertezas,

¹⁷ Salles (2008) considera que a rede de criação é tecida e expande-se durante e de acordo com o processo e estrutura e de acordo com o próprio processo de expansão.

¹⁸ Neste caso, utilizamos o termo “tendência”, conforme indicado por Salles (2009), como aquilo que propõe ao artista uma linha de ações iniciais, como sendo um fio condutor maleável, que se apresenta como uma nebulosa e funciona como bússola (p. 32). Ainda que indefinido, o artista é fiel a seu caráter vago, que poderá ser visto ou exposto a partir do trabalho.

constituído pelo artista em sua busca por algo desconhecido, cria uma dinâmica de tendências e acasos que estruturam rumos vagos, aqueles que produzem linhas/fios condutores maleáveis que permitem o risco e o surgimento de linhas de força.

Salles atribui a essa dinâmica – da não linearidade dos processos de criação – o que, em parte, dá suporte ao que designa como rede de criação, que entende como as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo de construção de uma obra. Ou seja, que o artista cria, nem sempre consciente, um sistema a partir de determinadas características, que lhes são atribuídas a partir de processos de apropriações, transformações e ajustes; processo e rede de criação que se tornam cada vez mais complexos à medida que novas relações são estabelecidas, compondo uma tessitura própria, provisória e única, fruto de interações que são norteadas por tendências, rumos ou desejos vagos, individuais e coletivos. Desejos e incertezas entendidos aqui como elementos inerentes a processos de construção coreográfica, a estruturação dos gestos que da obra farão parte, que na dança surgem a partir de dinâmicas diversas, incertas e de tendências, acasos e desejos vagos.

Segundo Ostrower (1990):

Todos os processos de criação começam neste estado de profunda inquietação e tensão – e nem há palavras que possam descrevê-lo, porque os anseios e pressentimentos encontram-se como que concentrados numa enorme carga afetiva em regiões de pura sensibilidade. Sem deixarem de ser uma questão da inteligência, tais pressentimentos estão fora do perímetro de definições intelectuais ou de qualquer tipo de raciocínio lógico. É antes um íntimo senso de equilíbrio que está em jogo (Ostrower, 1990, p. 257).

Salles e Ostrower destacam a particularidade das percepções de cada artista na definição poética de suas obras, uma vez que, além de pressupor a realidade do conhecimento, seleciona, correlaciona e associa determinados elementos, transformando-os de modo inovador. Para Salles (2009, p. 98), a poeticidade não se

encontra nos objetos observados, e sim em seu processo de transfiguração, e atribui à percepção seu poder de transformar. “O artista se apropria da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas” (p. 99). Da mesma forma entendemos os processos de criação em dança contemporânea/*performance*, nos quais o artista coreógrafo ou intérprete, a partir da rede estruturada, percebe, seleciona seu objeto, neste caso o corpo, e com ele constrói outra e nova realidade com e para ele mesmo. Utilizando-se da própria corporeidade e da de outros corpos e seus gestos – do cotidiano ou especializados – como referência, coreógrafo ou intérprete propõem e criam uma poética própria, que lhes permite transitar, vagar pelo desconhecido, ética e esteticamente.

Toda e qualquer criação artística, ou avaliação de formas expressivas, segundo Ostrower (1990), compreende um ato ou tomada de posição, e não há neutralidade em tais procedimentos, uma vez que são atividades que se fundamentam e lidam com conteúdos da vida. Como destaca a seguir:

Pode-se dizer que o entendimento da real dimensão da criação artística – sua dimensão poética – corresponde ao entendimento das formas de linguagens como *atos*. São atos que se encontram incorporados nas formas, atos imbuídos de emoção e pensamentos (embora não necessariamente verbais), correspondendo a valores e tomadas de posição (Ostrower, 1990, p. 252).

Portanto, entendemos a criação como uma das capacidades humanas de “poder”, neste caso, poetizar o mundo e as coisas. E aos gestos, entendidos como sugere Godard (1999), atribuímo-lhes dupla qualificação, seu potencial poético de constituir e propor danças, o que ainda não existe, e seu “poder” pragmático (poético), que lhe confere eficiência e matéria da qual nos servimos (estudiosos, coreógrafos, intérpretes contemporâneos), determinados e supostamente legitimados a reificar coisas e sentidos, para reavaliar a sensibilidade e as ações humanas.

Os gestos poéticos, aqueles que nos estimulam e permitem diferentes percepções e representações de nós mesmos e do mundo, não são explicáveis, literalmente traduzíveis; carregam sempre algo de indizível, misterioso, como se parte de sua materialidade fosse invisível. O que não vemos é o que nos faz seguir questionando e experimentando novas perspectivas, novos gestos, novas relações.

CAPÍTULO II – DEFINIÇÃO DO PROBLEMA

Para melhor apresentar o problema deste trabalho, optamos por expor, inicialmente, os motivos e o contexto a partir dos quais ele foi estruturado.

Durante alguns anos participei apenas como artista espectadora do projeto Solos de Dança no Sesc, interessada em aprofundar meus conhecimentos sobre projetos e processos de composição coreográfica. Em sua maioria, os artistas convidados para os eventos aos quais assisti faziam parte de meu círculo de amizades e profissional, o que, de certa forma, favoreceu meu acesso a informações importantes sobre questões relativas a suas experiências e percepções sobre os processos. A cada ano, novos colegas convidados, projetos com os mais variados resultados, fracassos, sucessos, indiferentes, se assim possamos adjetivar o que nos era oferecido como espetáculo/resultado. O fato é que foi a partir de conversas informais, das reflexões compartilhadas e da fruição dos espetáculos que surgiram as questões fundamentais deste trabalho. Em geral, amigos profissionais da dança que faziam considerações, principalmente quanto ao prazo de execução dos projetos a serem desenvolvidos, de aproximadamente dois meses, e a consequências e percepções de seus corpos. Durante a empreitada coreográfica, chamaram a minha atenção reclamações de contusões, desentendimentos, cansaço, entre outras ponderações, que passei a entender como questões pertinentes às circunstâncias. Mas ainda assim honravam o contrato, mesmo que, por vezes, inicialmente, insatisfeitos com o andamento do processo e, inclusive, com o resultado. Tais percepções, aos poucos, mudaram minha perspectiva de participação como mera espectadora de dança ou de companhias de dança.

A partir dessa nova perspectiva, a cada novo projeto, com novos convidados, vislumbrei gradativamente que Bia Radunsky, a idealizadora e coordenadora do evento,

estava criando, conscientemente ou não, um espaço importante de troca, pesquisa e socialização entre artistas, com arte.

A facilidade, como artista, de acesso aos bastidores e intimidade com parte dos participantes a cada nova edição aumentava minhas expectativas e curiosidade sobre por que e como aqueles amigos arriscavam-se e expunham-se em processos com desconhecidos, com critérios de base (os mais relevantes já explicitados anteriormente) e delimitações propostos pelo evento do Sesc, sendo quase regra formar parcerias inéditas, salvos alguns eventos e exceções. A curadoria convidava quatro coreógrafos, que convidavam quatro intérpretes, e quatro intérpretes convidavam quatro coreógrafos, formando dois blocos de apresentações dos resultados, cada um deles com quatro apresentações de quinta a domingo, na primeira quinzena do mês de março. Aos pouco, percebi o poder de sedução do risco assumido por cada um dos artistas ao dispor-se a trabalhar com diferentes organizações e propostas estéticas, que não as já experimentadas. Riscos que pareciam ampliar as possibilidades de trabalho, uma vez que cada um dos envolvidos apresentar-se-ia, supostamente, “outro”, em geral expondo uma nova possibilidade expressiva, uma estética por vir. E não raramente os participantes sofriam com considerações públicas não satisfatórias feitas pela crítica especializada, em jornais, fato que, por um lado, surtia efeitos positivos e, por outro, surpreendentemente abria caminhos para novas parcerias inimagináveis, aquelas que se fundamentam, principalmente, no gosto pela diversidade, na curiosidade por outras estéticas, incomuns, o que, de alguma forma, também projetava profissionalmente os artistas convidados, para o bem ou para o mal; dali surgiam convites, continuidade de parcerias e naquele grupo social da dança, principalmente no carioca, certa leveza quanto à possibilidade de constituir parcerias, inclusive “inimagináveis”. Projeto que, felizmente, propunha um pagamento coerente, a meu ver, quanto ao investimento de

tempo e produção artístico-intelectual e, paralelamente, a possibilidade de riscos no que se refere à exposição e resultados dos processos. Nada mais justo que poder pesquisar e produzir arte recebendo e tendo infraestrutura para compartilhar os resultados.

Mas, de fato, foi através de minha primeira participação como convidada intérprete, em 2007, que pude conscientemente experimentar o “risco” percebido em processos alheios e a partir disso definir e confirmar pela prática, de inquietações surgidas no processo do qual participei, minha proposta de estudo, inicialmente com enfoque nas “articulações do corpo contemporâneo, políticas e poéticas”, que compreendia considerar o “articular” e “articular-se” como uma estratégia política do corpo para a construção das ideias e poética dos gestos, os mesmos que constituem os modos de intervir e discursar no tempo presente, “agora”.

Na ocasião de minha participação, como intérprete convidada do evento, fui orientada a escolher entre alguns coreógrafos sugeridos pela curadoria, além de poder fazer minhas próprias sugestões de com quem trabalhar em parceria. Determinada a usufruir ao máximo a oportunidade e o espaço de risco (pelo qual também fui seduzida), decidi trabalhar com alguém que, de fato, me tirasse de minha zona de conforto. Depois de conversas e reflexões com a diretora e curadora Bia Radunsky, acordamos em convidar Denise Stutz para um processo de criação colaborativo. Felizmente ela aceitou e passamos elegantemente por momentos tanto maravilhosos quanto desconfortáveis, comuns aos processos de criação colaborativa. Trabalhamos com improviso estruturado, com uma proposta estética nada habitual para mim e, igualmente, para as pessoas que tinham o hábito de ver-me dançar. Não diferente de meus amigos/profissionais, tive dores no corpo, lesões, discussões, lidei e articulei-me com divergências. De fato, minha parceira e eu negociamos o processo e obra, situações comuns à vida cotidiana de quem dança, mas que dentro de um contexto tão específico, com algumas delimitações tão

precisas (prazos de produção, tempo de duração e para a produção do trabalho), conseqüentemente, assumem outras proporções. Circunstâncias que se complexificam ainda mais, levando-se em consideração que os participantes, em sua maioria, compreendem o aceite como um caminho sem volta, como um acordo entre cavalheiros (intérprete e coreógrafo) e desses cavalheiros com a instituição. Compromissos de honra, a nosso ver, entre artistas profissionais/colégas, de honra entre eles e o proponente patrocinador, com a arte e enquanto artistas com o mercado.

Tive ainda a oportunidade de participar uma segunda vez do projeto Solos de Dança no Sesc, em 2009, após a coleta de dados desta pesquisa, em 2008, porém de maneira bem diferente: na comemoração do 10º aniversário do projeto, para o qual foram convidados e formados oito grupos de participantes de anos anteriores, para parcerias em trios. Cada trio definiria como e o que apresentar, se todos dançariam ou não, e cada grupo tinha em sua composição um integrante coreógrafo. Como regra, não se poderia criar uma coreografia de grupo, permanecendo a ideia de solo. Possibilidade única, na qual pude rever e revisitar, em parte, algumas situações sugeridas pelo contexto, ideias, reflexões, além de partilhar do convívio, com boa parte dos artistas, com os quais pude contar para o desenvolvimento da tese. Um privilégio, um desafio, uma honra. Processo e experiência absolutamente relevantes no desenvolvimento desta proposta. Tudo isso faria mais sentido no levantamento do problema.

Ciente das estratégias de organização e logística do evento, assim que definido o objeto de estudo, que inicialmente nomeamos de “Articulações do Corpo Contemporâneo: dança, estética e política”, processos de criação contextualizados no evento Solos de Dança no Sesc 2008, entrei em contato com a diretora e curadora do Espaço Sesc, a jornalista Bia Radunski, para solicitar autorização para a pesquisa. Então, fiquei a par dos artistas selecionados, das datas e de possíveis modificações ou

reconsiderações quanto ao Projeto. Bia Radunsky, ao permitir o estudo, fê-lo com a condição de autorização prévia de cada um dos artistas das parcerias escolhidas, e que na solicitação deveriam constar os procedimentos da pesquisa, como entrevistas, acompanhamento dos ensaios e espetáculos e suas respectivas filmagens/registros.

Portanto, nosso problema fundamenta-se na perspectiva de que os corpos que constituem e processam a obra de dança contemporânea, o do intérprete e o do coreógrafo¹⁹, não apenas representam as ideias e propostas estéticas ou políticas de um espetáculo; esses corpos constituem e articulam a rede da qual fazem parte; discutem e propõem, com ações, o discurso poético em elaboração, reafirmando a efemeridade e a plasticidade do próprio corpo e das ideias da dança, tanto quanto do conhecimento. Nossa hipótese considera, em parte, a perspectiva sociológica da arte de Becker (1977), de que são as pessoas com suas ações coletivas que constituem as organizações ou sistemas, os mesmos aos quais se sujeitam, e paralelamente redefinem e modificam. E que cada sistema ou organização é único, uma vez que o coletivo não se repete, não é universal. Através da perspectiva de Becker, entendemos como um possível sistema ou organização a rede de criação (Salles, 2008) – resultado de ações coletivas –, definida e efetivada para e na estruturação da obra. Portanto, **buscamos nas pessoas da arte e em suas relações político-corporais, mais especificamente nas articulações da rede e entre o corpo/sujeito bailarino e o corpo/sujeito coreógrafo, entender como suas representações sobre o mundo, as coisas, sobre si mesmo e o outro constituem a obra de dança, e, na perspectiva inversa, como e se o processo de criação afeta-os.**

Consideramos os envolvidos na construção do argumento de um espetáculo, neste caso, intérprete e coreógrafo, como responsáveis pelas proposições estratégicas de articulação daquela rede, pelo conteúdo, construção e encaminhamento do discurso.

¹⁹ Levando-se em consideração as determinações do Projeto Solos de Dança no Sesc, entre elas a proposição para a edição de 2008 de parcerias entre um coreógrafo e um intérprete.

Responsabilidades já não mais creditadas apenas ao criador (coreógrafo), as quais levam a reflexões cada vez mais complexas sobre a construção da coreografia ou *performance* e, na mesma proporção, sobre as próprias convenções e convicções. Uma prática que vem sugerindo mudanças nas relações e “funções” profissionais e que, de certa forma, provoca a descoberta e o desenvolvimento de formas inéditas de organização, de permanência de seus discursos intra e extragueto. Partimos de uma perspectiva intragueto, a de indivíduos que formam o coletivo que constitui os sistemas e organizações da dança/*performance*, articulando arte, contexto e mercado das artes²⁰.

O cenário das artes do século XXI tem como protagonistas a complexidade²¹ humana, as identidades provisórias, as incertezas, a corporeidade, a cultura, as mestiçagens, as hibridações, entre outros tantos elementos que, indissociáveis, também compõem o cenário desta pesquisa.

A dança vem ocupando lugar de destaque em estudos de diversas áreas do conhecimento – Antropologia, Sociologia, Psicologia, Filosofia, Comunicação e Artes (nesta é objeto de sua própria investigação) – e pressupõe o entendimento da complexidade das ações corpo-comunicativas, visto que sua estrutura e seu potencial sustentam-se nas representações de seus atores sobre si e o outro, o mundo. Mudanças no campo que gradativamente reivindicam mais do que somente análises e representações da obra, do “produto”, destacando a importância dos processos de sua construção para e no entendimento da obra. Portanto, buscamos no fazer dos corpos, mais do que no “feito” deles (obra finalizada), em suas ações e representações sobre o processo de criação, informações e perspectivas que possibilitem compreendermos a

²⁰ Becker (1977), investigando as redes elaboradas de cooperação na estruturação das obras de arte, identifica a necessidade de divisão de trabalho e comenta que essa divisão resulta de uma definição consensual da situação.

²¹ A complexidade conforme o pensamento de Morin (2011).

construção do conhecimento e dos pareceres que gradativamente deram forma ao discurso, a estratégias e reinvenções de si mesmo, ressignificações das coisas e do contexto, que, entendemos, serão suporte de atitudes e percepções futuras, uma vez que, segundo Farina,

Perceber é uma ação sensível que se dá no corpo, que configura concreta e fisicamente seus gestos, seu olhar, seu perfil. A percepção configura maneiras de entender as coisas que interpelam o sujeito, quem se relaciona com elas no seu próprio corpo. A percepção, ao mesmo tempo que constitui uma performance do sensível, constitui também uma performance da consciência. Essa performance produz as imagens através das quais o sujeito conhece e dá forma à realidade, produz o que Foucault chamou “estética da existência” (Farina, 2007, p. 3).

Se perceber, conforme a autora, implica uma política das percepções, que considera como ações sensíveis, que se dão a partir das relações com o todo e os outros, parece-nos coerente agregar e sofisticar essa perspectiva investindo em pesquisas no campo das artes, levando-se em consideração que processos ou obras concretizam-se a partir de ações coletivas (Becker, 1977), e que configuram complexidade (Morin, 2011), o que, de certa forma, faz Salles (2008), ao entender que o próprio projeto da obra estrutura uma rede de criação única. Consideramos que tais propostas afetam significativamente o imaginário sobre a arte e os artistas, que, em parte, deixam de ser gênios solitários, que supostamente não usufruem e não necessitam ou trocam com outros ou contexto para e na produção de suas obras. Esse “outro artista”, do século XXI, da dança contemporânea, depende da rede que compõe, de redes sociais, trabalha colaborativamente, co-habita corpos, acessa contextos diversos, não mais se finda nele mesmo. O imaginário que criamos sobre o artista gênio solitário, tanto quanto o das redes, da complexidade, do coletivo e das colaborações (performático), é que “dá vida” e constitui a política perceptiva com a qual contemplamos, analisamos e construímos

dança. É exatamente por essas considerações que, como Roquet (2011), consideramos importante estar-se atento ao fato de que os hábitos podem levar-nos a não perceber aquilo que nos é estranho. Essas perspectivas sugeriram-nos as seguintes questões: como coreógrafos e intérpretes representam seus fazeres artísticos? Como representam o próprio corpo e o do outro? Como se relacionam e negociam com o próprio corpo? E com o corpo e o do outro? Como os corpos passam a ser a obra? Pode parecer simples definir e qualificar as ações e responsabilidades de profissionais do campo, por exemplo, como as de intérprete e de coreógrafo. E indagações estão presentes nas questões fundamentais do trabalho: como artistas da dança representam seu fazer em processos coreográficos? Como entendem sua participação na construção da coreografia, espetáculo? Como lidam com limites e a plasticidades de seu corpo? Como representam o corpo do outro, com quem partilham o processo de composição? Como compreendem seu corpo na estruturação dos gestos, de seus gestos num processo de criação de uma obra solística? Tais questões estão interconectadas e levaram-nos a buscar nas ações corporais respostas sobre quais são as políticas do corpo para a estruturação de suas atitudes poéticas.

Nosso propósito é compreender como se dão as articulações políticas do corpo na construção poética dos gestos que são a dança contemporânea e que entendemos como ações político-poéticas do corpo estabelecidas em processos criativos para a construção dos argumentos de “uma” dança contemporânea, partindo do princípio de que é o corpo que toca e é tocado pelo mundo, que é “lugar” de assimilação, acomodação e processamentos com os quais elabora conhecimento, arte. Que, com ações sensíveis, age politicamente, articulando e compondo estruturas e conexões complexas. Portanto, situamo-nos e mergulhamos numa rede de questões que, de certa forma, constituem uma situação complexa, que é compreender as articulações políticas e poéticas dos

corpos. E fizemo-lo mediante uma análise das estratégias de ação e reflexão surgidas na estruturação da obra de arte, entre os corpos envolvidos e contextualizados no evento Solos de Dança no Sesc 2008.

Par tal, tratamos de identificar, analisar e discutir as diversas maneiras de negociar/relacionar/partilhar do corpo contemporâneo, na construção da “coreografia”, dos argumentos da *performance* ou espetáculo, suas estratégias e transformações durante um processo criativo de dança e/ou *performance*.

CAPÍTULO III – METODOLOGIA

A escolha das parcerias, duas de oito (duplas), foi definida levando-se em consideração o cronograma/calendário, os horários e locais previstos para ensaios, de forma a favorecer e otimizar o acompanhamento de um maior número de ensaios. Alguns participantes levaram mais tempo que outros para definir seus parceiros, o que, de certa forma, pesou no processo de definição. Ou seja, inicialmente selecionamos quatro de oito parcerias, as que se definiram mais agilmente, e, num segundo momento, duas de quatro, principalmente porque, depois da pesquisa de campo, acompanhamentos, observações e registros, constatámos ser inviável, pela complexidade da proposta, analisar quatro processos. Portanto, definimos, após a coleta de dados de quatro parcerias e após um estudo preliminar de cada caso, analisar apenas duas, atentos e com a acuidade e a sofisticação que cada análise exigia. Cabe ressaltar que o material coletado das parcerias que não constam desta pesquisa constituíram um trabalho piloto, que nos permitiu aperfeiçoar métodos de recolha.

Retomando o contexto, definir uma parceria não é tão simples como pode parecer; depende do desejo e do momento dos artistas, de suas agendas, de questões burocráticas, econômicas, logísticas, entre outras possíveis. Em minha primeira participação, tive de negociar com a curadoria para definir o coreógrafo que convidaria, entrar em contato, negociar disponibilidade, questões burocráticas, econômicas, condições de trabalho, além de, após essa etapa, encontrar e agendar espaços e horários para ensaios. O projeto Solos de Dança no Sesc oferece espaço para os ensaios, porém é impossível atender a tanta diversidade de agendas, no caso de 16 artistas e suas possíveis combinações, ainda que priorizando sempre o evento, conforme agenda

disponibilizada de acordo com os espaços especializados para outros projetos que administra. Portanto, os ensaios dão-se dentro e fora do Espaço Sesc de Copacabana.

O convite é feito aos artistas, em geral, no final de dezembro ou início de janeiro, passando, então, a ser de responsabilidade destes a gestão e a concretização dos projetos coreográficos. Nem sempre os convites são aceitos, entre curadoria e artista e entre coreógrafos e intérpretes, por razões diversas: incompatibilidade de agendas, questões de saúde, divergências ideológicas e políticas, entre outros motivos. O evento, a nosso ver, propõe uma lógica em parte aberta, para que os projetos ganhem corpo, corpo criativo, administrativo e social/comunicativo.

Das oito parcerias da edição de 2008, selecionamos e observamos inicialmente quatro, de acordo com a realidade e contexto daquele momento: Lavínia Bizzotto (intérprete) e Juliana Moraes (coreógrafa); Fred Paredes (intérprete) e Toni Rodrigues (coreógrafo); Ana Botafogo (intérprete) e Ana Vitória (coreógrafa); e Thiago Granato (intérprete) e Cristian Duarte (coreógrafo). Das quatro, foram analisadas duas, Lavínia Bizzotto (intérprete) com Juliana Moraes (coreógrafa) e Ana Botafogo (intérprete) com Ana Vitória (coreógrafa).

Em janeiro, as parcerias trataram de ajustar agendas, horários, propósitos, na verdade, criar o contexto do processo por vir. Nesse contexto, e não diferente dos participantes, tive de ajustar agenda, horários entre e com as quatro parcerias a serem observadas. Os acompanhamentos de ensaios em estúdio deram-se, todos, no mês de fevereiro; já os ensaios técnicos, alguns em fevereiro e outros em março. Passei a integrar, em parte, a rede complexa que estruturou cada um dos processos em questão, criando timidamente uma sub-rede, aquela definida pelo propósito de meu projeto, que envolvia os artistas, a gerência do Sesc, a direção de produção, entre outros

profissionais de igual importância, como iluminadores, figurinistas, músicos e equipe técnica do Espaço Sesc de Copacabana.

Foram realizados acompanhamentos, observações e registros de vídeo de ensaios em estúdio, técnicos e geral; registros de imagens que respeitaram o contexto, ou seja, conforme e de acordo com cada ocasião, momento, disponibilidade e reações surgidas durante cada ensaio, perfazendo um total de aproximadamente 30 horas de gravação²².

Os horários de ensaios técnicos e gerais eram definidos pela direção de produção (terceirizada), equipe técnica do Sesc, artistas e técnicos de cada uma das parcerias (de luz e de som). E, ainda que respeitados os horários da tabela de ensaios definida, surgiu, como de praxe, a necessidade de refazer-se uma cena ou redefinições técnicas. Assim, em comum acordo, os horários sofriam pequenas alterações.

Durante a coleta de dados, o acompanhamento e o desenvolvimento dos processos estudados, recebi alguns “nãos” como resposta; algumas vezes não foi possível conciliar horários ou acompanhar todos os ensaios na íntegra e, em algumas ocasiões, percebendo algum desconforto por parte dos participantes, entendi que desligar a filmadora era a melhor opção, razões que nos levaram a considerar dois registros de ensaios em estúdio na íntegra como referências de base, realidade e contexto, o que reforçou nosso propósito e opção por análise interpretativa por triangulação entre imagens gravadas, registros em diário e entrevistas, visto que em cada um desses instrumentos ora seria protagonista, ora coadjuvante.

O Sesc constrói, a partir de seu projeto, redes complexas de pequenas organizações, eficazes para a realização do evento e das obras artísticas. Buscamos, levando em consideração a complexidade e as provocações dos processos criativos em questão, uma metodologia que nos permitisse inter-relacionar o fazer artístico, a história

²² Ao nos referirmos à quantidade de horas de entrevistas, há de levar-se em consideração que a opção de análise de duas parcerias deu-se após a coleta de dados de quatro parcerias.

do artista (que integra e constitui a história da dança) e a análise da obra, em nosso caso, do corpo/obra em processo de construção da obra.

Portanto, nosso estudo situou-se numa perspectiva interpretativa de cariz fenomenológico/hermenêutico (Rezende, 1990), além de considerar propostas metodológicas que admitissem o processo da pesquisa como elemento fundamental na definição dela mesma (Bauer, Gaskell & Allum, 2008). Ou seja, perspectivas de investigação que permitissem certa abertura, a possibilidade de uma construção metodológica permanente, de acordo com questões emergentes e peculiares do campo, que entendemos coerentes com o perfil do objeto do estudo, as artes performativas/dança e seu caráter provisório e efêmero (Xavier, 2010). Portanto, a metodologia, neste trabalho, fundamenta-se no fenômeno (processo de criação e, em segundo plano, o espetáculo/obra), considerando os pressupostos da hermenêutica²³, respeitando as “leis” provisórias do contexto e as particularidades dos atores que nele se encontram, em determinado momento, aquele da relação direta do pesquisador com o processo e os envolvidos. Ainda que correndo riscos, consideramos com tais opções melhor qualificar e satisfazer a fidedignidade e validação do estudo.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, orientada por um olhar interpretativo, observação, que busca investigar e conhecer as relações dinâmicas entre o mundo real físico e os sujeitos (bailarinos e coreógrafos), isto é, os vínculos indissociáveis entre o

²³ Segundo Ricoeur: “[...] é a tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada, por um ator a um leitor” (Ricoeur, 1994, p. 86). Ao entendimento de hermenêutica, agregamos ressalvas e considerações sugeridas por Silva (2005) em suas reflexões quanto a como a hermenêutica constitui o horizonte do pensamento contemporâneo. Para o autor, seguindo duas direções fundamentais: a primeira, que explicita investimentos reflexivos no universo da interpretação decorrentes de uma atividade cognitiva, ou de uma atividade prática, e uma segunda, por outro, remete-nos a compreender a linguagem como um modo privilegiado dessa nossa tarefa interpretante e enquanto atividade na qual nos determinamos como seres no mundo. Para o autor, como para esta pesquisa, a linguagem não pode estar dissociada da universalidade do horizonte interpretativo, referindo-se à pluralidade de opiniões, visto ser ela, a pluralidade, que articula nossa humanidade, portanto, as possibilidades de interpretação e compreensão dos fenômenos e acontecimentos (p. 9).

mundo objetivo e a subjetividade do sujeito (Minayo, 2007). São relações dinâmicas estabelecidas para e durante a concretização dos processos de criação de dança.

Partindo da premissa da dança/arte como fato social (Bourdieu, 1996), somada à posição de Bauer e Gaskell (2008), que consideram que a cobertura adequada de acontecimentos sociais pode e deve contar com a possibilidade de métodos e dados diversos, admitimos, no decorrer da construção deste trabalho, a conformação de um pluralismo metodológico. Como para aqueles autores, consideramos importante contemplar um espectro de dados para além das palavras pronunciadas em entrevistas, como parece comum nas pesquisas sociais, e para tal incluímos outras formas de “textos” como fonte de dados: diários de campo das observações, imagens (registros em vídeo de ensaios e espetáculos), que contêm imagem e som (materiais sonoros), tratando-se de uma prática de pesquisa empírica.

Para além da observação participante, foram realizadas entrevistas semiestruturadas, que, conforme Gaskell (2008), têm como fim estabelecer ou descobrir com um único respondente a existência de perspectivas ou pontos de vista sobre os fatos, para além daqueles da pessoa que os propõe. Uma estratégia determina a compreensão detalhada das crenças, atitudes e motivações em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos, ou seja, a compreensão dos mundos da vida dos entrevistados (Gaskell, 2008, p. 65). As entrevistas seguiram um roteiro ou guia estruturado e definido no início do estudo, que, durante sua aplicação, permitiu certa flexibilidade, o que, segundo Gaskell (2008), é previsto e, de certa forma, pretendido em pesquisa qualitativa. Para o autor (Gaskell, 2008, p. 78), entrevistas do tipo semiestruturado são indicadas quando o tópico são experiências individuais (pessoais e profissionais), biografias (formação e vida de dança), ou quando se quer explorar em profundidade o mundo da vida de cada um dos observados.

Concentramos, portanto, as atenções na relação sujeito(s)/objeto(s) – composição, nas percepções do autor (coreógrafos-bailarinos) e do observador (pesquisador). Tratamos de relacionar os acontecimentos às pessoas que experimentam os processos de criação, as relações estabelecidas para tal e, na mesma proporção, as representações deles sobre a construção da obra de arte-dança. Conforme Bauer, Gaskell e Allum (2008), levou-se em consideração que a investigação empírica exige: a) observação sistemática dos acontecimentos – inferir nos sentidos desses acontecimentos das (auto)observações dos atores e dos espectadores; b) técnicas de entrevista – a interpretação dos vestígios materiais que foram deixados pelos atores e espectadores; e c) uma análise sistemática (p. 18-19).

No decorrer da análise interpretativa por triangulação, na qual foram efetivadas inter-relações entre informações de texto, imagem e som, e de acordo com as proposições de Bauer e Allum (2008), percebemos e assumimos que seriam análises de processos e discussões bastante diferentes, não comparáveis, portanto; que as análises seriam únicas e respeitando a peculiaridade das parcerias. Procedemos a uma análise “sistemática” apenas inaugural, mais especificamente ao definirmos a seleção e a aplicação dos instrumentos, que foram os mesmos (entrevistas gravadas, registros em vídeo de ensaios e espetáculos, e anotações do diário de bordo, além de material gráfico – fôlderes e jornais), para as parcerias selecionadas, que passou a não sistemática ao analisarmos o fenômeno e informações coletadas durante a pesquisa de campo, quando e onde ficaram ainda mais evidentes as diferenças de propósitos e de procedimentos pretendidos e praticados por cada parceria. Portanto, as referências, nomeações dos temas tratados, subtítulos são diferentes, como poderá ser apreciado no capítulo IV.

Nossa opção metodológica, em parte pluralista, fundamenta-se, principalmente, nas proposições a seguir.

Inicialmente, que investigações, como neste caso, têm em sua base três interesses constitutivos, que Habermas, segundo Bauer, Gaskell e Allum (2008, p. 31-33), identifica de “empírico-analíticas (controle e conhecimento nomológico), “histórico-hermenêuticas” (estabelecimento de consenso) e “críticas” (processo autorreflexivo).

As ciências histórico-hermenêuticas procederam de práticas em questões públicas – na política e na organização de comunidades e de trabalho para produção – onde a vida individual e a organização social são possíveis sem alguma estabilidade do sentido intersubjetivo (Bauer, Gaskell & Allum, 2008, p. 32). Os autores referenciam Habermas ao considerar que o cientista cultural necessita aprender a falar a língua que ele interpreta, e deve necessariamente aproximar-se de tal interpretação de um ponto histórico específico. Ao fazer isso, é impossível não levar em consideração a totalidade de interpretação que já está presente: o pesquisador entra no que poderia chamar-se de “círculo hermenêutico”, conduzindo ao estabelecimento de consenso entre os atores. Consenso é necessariamente fluido e dinâmico, uma vez que se dá através de uma interpretação contínua, modificando-se historicamente. Essa orientação consensual para apreender-se a realidade social constitui o “interesse prático” das ciências hermenêuticas, cuja finalidade (não dita) é a de estabelecerem-se as normas comuns que tornaram a atividade social possível, o que permite ao pesquisador qualitativo “ver” através dos olhos, portanto, da perspectiva dos pesquisados (Bauer & Gaskell, 2008). Trata-se de uma prática estabelecida a partir da consciente integração/participação da pesquisadora no círculo hermenêutico surgido no decorrer do processo, quando, conforme preveem os autores, pode mediar consenso(s) ou orientação consensual entre os atores, intérpretes, coreógrafos, na busca de “apreender-se a realidade social”.

As estratégias metodológicas qualitativas, como neste caso, buscam a compreensão e têm potencial crítico e emancipatório, uma vez que, a partir da crítica, torna possível avançar para além do conhecimento monológico, possibilitando – através de processos autorreflexivos – às ciências identificar estruturas condicionantes de poder que, acriticamente, poderiam ser entendidas como “naturais”, sendo, de fato, resultantes de possíveis comunicações sistemáticas distorcidas e de repressões sutilmente legitimadas (Bauer & Gaskell, 2008).

Para Pereira (2001), o observador e o objeto analisados neste trabalho, o processo de criação e a obra de arte, coexistem, não podendo ser subentendidos como coisas isoladas, conforme se deu e poderá ser entendido se coerente na aplicação dos instrumentos da pesquisa. A hermenêutica, segundo o autor, além de possuir um foco epistemológico, também estuda o fenômeno da compreensão em si mesmo, isto é, tem como preocupação não apenas o fenômeno em tese, mas também a operação humana do compreender. Portanto, buscamos compreender o fenômeno a partir de práticas operacionais do corpo, resultantes de relações entre corpos determinados a construir um discurso da dança, a partir das percepções/afecções corporais, opções e adaptações dos corpos e entre corpos no contexto, a práxis, a concretização do exercício estético político expressivo, e do fato de quem estava determinado a compreender (a pesquisadora) ter participado do evento, sob praticamente as mesmas condições, em 2007, ano que antecedeu o da coleta de dados, o que, a nosso ver, configura a estruturação de um círculo hermenêutico, no qual, além da contextualização daquele momento, se pode contar com experiência anterior, percepções e conhecimento de causa. Entendemos que tal perspectiva afetou significativamente o que e como foram compreendidos, interpretados e representados os fenômenos analisados.

A fenomenologia constituiu-se como abordagem teórico-metodológica no início do século XX, com Edmund Husserl, que, a partir de seu método de intuição das essências, passa a considerar a identificação de universais, a coisa em si, a partir dos fenômenos aparentes produzidos pelas intencionalidades dos indivíduos, propondo um sistema que possibilite ao investigador transportar-se da circunstância aparente do fenômeno à essência das coisas ideais (Gehers, 2001).

Como a autora, consideramos que a perspectiva de Husserl – a intencionalidade humana como criadora do mundo através da atribuição de sentidos – e de seu método – a redução fenomenológica – é aplicável a estudos do campo das artes e particularmente a nosso trabalho, sempre se levando em consideração críticas contemporâneas que entendemos fundamentais em processos como os aqui abordados.

Por isso, incorporamos a esta pesquisa as críticas e proposições de Rezende (1990), educador e filósofo brasileiro, que, ao fundamentar-se nos trabalhos de Merleau-Ponty e de Paul Ricoeur, explicita discordâncias relevantes sobre a fenomenologia de Husserl. Entendemos, como o autor, que:

Em primeiro lugar, o sentido diz respeito à existencialidade do fenômeno, em íntima relação com a consciência perceptiva. Neste sentido, é que se fala de uma fenomenologia existencial. E Merleau-Ponty nos convida a abordarmos a perspectiva de um sujeito transcendental [...]. Ao contrário Merleau-Ponty nos fala de um sujeito engajado, de uma consciência engajada, cujo ser-no-mundo é também ser-ao-mundo, sendo a intencionalidade sua experiência constitutiva (p. 19).

Em sua abordagem fenomenológica, Rezende (1990) propõe o fenômeno como a existencialização do sentido, percebido e atribuído por um corpo/sujeito em determinado momento e contexto. Propõe também uma estratégia de investigação fenomenológica que analise as relações estabelecidas no interior da estrutura e entre a estrutura e o contexto ou o horizonte.

A perspectiva fenomenológica de Rezende diferencia-se da proposta por Husserl, mais especificamente quanto ao processo de produção de sentido pelo sujeito. Dessa forma, entendemos e, por tal razão, aplicamos essa proposição teórico-metodológica levando em consideração a construção dos discursos representativos acerca do fenômeno, aqueles produzidos pelo sujeito integrado no e ao mundo. Segundo Rezende (1990), “A preocupação da fenomenologia é dizer em que sentido há sentido, e mesmo em que sentido há sentidos. Mais ainda, nos fazer perceber que há sempre mais sentido além de tudo aquilo que podemos dizer” (p. 17).

Considerando que este trabalho propõe-se ao estudo de processos de composição solística de dança contemporânea a partir das representações dos que a efetivam, intérpretes e coreógrafos profissionais, integrando o contexto criado por uma instituição, que determina critérios e condições de trabalho, propomos com esta abordagem teórico-metodológica analisar as relações estruturais fenômeno/fenômeno, fenômeno/contexto, ambas, segundo Gehers (2001), efetivadas a partir da intencionalidade criadora de sentidos dos sujeitos/atores/atrizes sociais envolvidos (p. 37). Entendemos que isso está implícito em pesquisas qualitativas, que, sabemos, exigem o conhecimento e o domínio da reflexão epistemológica e metodológica no campo das Ciências Humanas e Sociais.

Para Gamboa:

[...] os estudos epistemológicos buscam na filosofia seus princípios e na ciência seu objeto e têm como função não só abordar os problemas gerais das relações entre a filosofia e a ciência, senão também servem como ponto de encontro entre elas. Esse encontro só é possível na prática concreta. Portanto, quando falamos de epistemologia da pesquisa educacional, fazemo-lo com base nas práticas concretas de pesquisa na área de educação, procurando instrumentos analíticos na filosofia (Gamboa, 2003, p. 69).

Em se tratando de uma pesquisa qualitativa, tratamos de superar o objetivismo que reivindica um acesso privilegiado à realidade e, simultânea e indiretamente²⁴, de rebater as críticas aos resultados produzidos por pesquisas qualitativas, consideradas de caráter meramente subjetivo ou de cientificidade duvidosa, uma vez que se efetivam a partir da proximidade entre pesquisador(a) e objeto de pesquisa. Levamos aqui em consideração alguns princípios norteadores desses novos enfoques de abordagem ou ações de campo, desenvolvidos a partir das décadas de 1970 e 1980, entre outros, o princípio da abertura, da comunicação, da processualidade, da reflexividade, da explicação e da flexibilidade (Neves, 1998), além do entendimento de que a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são ações básicas no processo de pesquisa qualitativa, sem pressupor a utilização de métodos e técnicas estatísticas. Ou seja, que processo e seu significado são os focos principais de abordagem (Lakatos et al., 1986), aqui, saber como conhecemos, como criamos.

Para estudar-se cada um dos processos artísticos selecionados, foram utilizadas amostras do tipo não probabilísticas por escolha; de métodos de coleta de dados que incluem a observação participante²⁵, uso de gravador, de filmadora; de entrevista do tipo semiestruturado; e descrição etnográfica²⁶. Para a estruturação da discussão, optamos pela realização de análise interpretativa por triangulação, segundo reflexões e proposições de Gaskell e Bauer (2008) e Duarte (2009), finalizando este capítulo.

²⁴ Indiretamente, por entendermos não ser necessário rebater críticas, visto que praticamos pesquisa qualitativa.

²⁵ A observação participante permite e sugere o observador e o observado situados em mesmo lado, o que permite ao observador ser um membro do grupo, portanto, viver e trabalhar com a perspectiva ou o sistema de referência dos observados.

²⁶ O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados –, é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplicáveis, e que ele tem de, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. [...] Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito-estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (Geertz, 1989, p. 20).

Pereira (2001) destaca que a análise do processo/discurso/texto, com as pré-compreensões do intérprete, tem como resultado um primeiro significado, que precisa ser continuamente revisto a partir de releituras aprofundadas do texto, até que, naturalmente, com o passar do tempo, sejam descobertos novos sentidos que superem as pressuposições anteriores (um elemento continua dialeticamente a determinar-se e a formar-se no outro). Em outras palavras, o intérprete deve deixar que o discurso dançado/texto diga-lhe algo (alteridade do texto), e não querer que se adapte aos próprios preconceitos. Até mesmo porque, uma vez dançado/escrito, a dança, o texto adquire vida autônoma e sequer depende daquilo que o autor/coreógrafo tencionou dizer (efeitos do texto).

Para viabilizar a possibilidade de revisitações ao texto/processo/coreografia/dança foram realizados registros de imagens e áudio de ensaios em estúdio, de ensaios técnicos (palco) e de espetáculos, condições possíveis devido às velhas e novas tecnologias, que nos permitiram revisar informações, imagens, além da possibilidade de outras percepções que não as efetivadas durante as observações, conversas e registros. Os registros compõem a estrutura, a base de penetrações mais profundas de cada caso, dinamizando e possibilitando entendimentos diversos e o surgimento de novas questões pertinentes ao corpo e suas representações, que não as já feitas, que proporcionaram o surgimento da tese.

Em se considerando essa perspectiva, vimos a importância de esclarecimentos sobre o uso e significado do termo “intérprete”, que, a nosso ver, pode ter outros que não o pretendido. Intérprete, ou interpretar, pode abarcar diferentes especificações e ações, como, por exemplo, intérprete de dança, interpretar uma dança (significar uma obra observada), de um texto, intérprete tradutor, de um espetáculo e/ou de um processo

criativo. Possibilidades diversas que, em comum, têm o significar e validar fazeres que compreendam a ação de interpretar (Eco, 1971).

Alguns pesquisadores (pós-positivistas) argumentam que a forma de escrever/organizar os dados para qualquer tipo de pesquisa envolve o processo de interpretação, baseado na construção social, e supõe a escrita de ideias preconcebidas sobre quais meios fazer a pesquisa. Segundo Green e Stinson (1999, p. 91-123), todo registro é “inscrito” de nossos valores e sempre reflete metáforas que nós usamos para comunicar como vemos o mundo, e a neutralidade dos dados está sempre impregnada pelo contexto da pesquisa.

Buscamos com a estratégia teórico-metodológica definida relacionar a análise e a interpretação dos dados, documentos e entrevistas às representações dos atores sobre a preparação e concretização da obra, a partir do entendimento de que processos criativos também se caracterizam por ininterruptos processos de recriação (Salles, 2008).

A obra que chega ao público não é considerada como uma completude necessária que resulta de sua elaboração, mas como uma possibilidade de um processo que não se complementa nunca, mas pode se interromper. Da mesma forma, os documentos produzidos pelos artistas ou escritor no decorrer da elaboração da obra não são mais considerados como balizas fixas que possibilitariam melhor compreensão e análise da obra. Pois o que interessa é o movimento do processo, bem como as relações estabelecidas entre os documentos – o processo como mobilidade e como rede relacional (Jean-Claude Bernardet, prefácio, Salles, 2008, p. 11).

Os pressupostos metodológicos dialogam com ideias e discussões sobre o corpo/sujeito, processos criativos e pertinências da arte propostos por pensadores da filosofia, das ciências sociais e da arte, favorecendo – esperamos – o surgimento de questionamentos, conhecimentos e novas possíveis ideias para futuras pesquisas e produções artísticas. Trata-se do árduo exercício de reinventarmos e ressignificarmos a nós mesmos, o mundo. De percebermos e discutirmos especificidades, concretudes

provisórias, portanto, as efemeridades da prática das ideias, estética e ações do corpo/sujeito, tendo como referência o corpo contemporâneo, estruturado na “liquidez” das novas estruturas relacionais da contemporaneidade.

A definição do enquadramento conceptual, estrutura fundamental das ações metodológicas que possibilitaram a análise e conclusão da tese, respeitam as referências e considerações a seguir.

Buscamos em autores principalmente dos séculos XX e XXI que levantaram questões relativas à complexidade da estruturação do pensamento por vias práticas discursivas, (rel)ações dos corpos-sujeitos, traçando um novo mapa, cujas práticas estabelecem-se e são consideradas modos de pensamento com lógica, estratégias e razões próprias. De fato, autores que ousaram tratar de maneira inter e transdisciplinar conhecimentos, fazeres e estados corporais, efetivando a realização do entrelaçamento de informações de áreas do conhecimento, propondo, inevitavelmente, reflexões sobre a diversidade de formas de percebermos, expressarmos e praticarmos nos processos cognitivos artístico-corporais. As abordagens estão disponibilizadas na seguinte ordem:

- a) corporeidade: corpo e sociedade – representações e identidades provisórias;
- b) corpo-comunicação e estética – o corpo na arte;
- c) cultura e política: práticas do corpo contemporâneo: cultura – ações e reflexões do corpo/sujeito; política – ações e proposições do corpo/sujeito e políticas do “corpo”; e
- d) dança contemporânea: a construção do gesto e a poética do gesto.

Fundamentamo-nos, em especial, nas ideias de Foucault e em suas incursões sobre disciplina e punição; de Mauss e sua abordagem sobre técnicas corporais; de Merleau-Ponty e a fenomenologia da percepção; e de Morin e o pensamento complexo como estrutura do desenvolvimento e conhecimento sociais. Todos esses autores estão

interessados no corpo, envolvidos com a arte, hora protagonistas, hora coadjuvantes de outros autores contemporâneos como Becker, Maffesoli e Hall, que propõem uma revisão e/ou reflexão nas formas de representarmos a nós mesmos e aos outros. Também Bourdieu e seus estudos etnográficos sobre as formas de abordagem em pesquisas de campo, sugerindo, para este trabalho, a arte como lugar de relações de poder, de sobrevivência.

E para as especificidades do campo das artes performativas – dança e corporeidade –, contamos com contribuições fundamentais nos trabalhos de Cristine Roquet, Giulio Argan, Humberto Eco, Hubert Godard, Michel Bernard, Nestor Canclini, Renato Cohen, Rudolf Laban e, em especial, de estudiosos portugueses como Ana Macara, José Gil, Maria José Fazenda, Paulo Cunha, entre outros tantos autores portugueses que, com suas obras, indiretamente, fazem parte deste trabalho; e brasileiros como Cecília Salles, Christine Greiner, Cynthia Farina, Denise Siqueira, Lúcia Santaella e Nízia Villaça, que intensamente constituem a tessitura teórica complexa que o campo e suas especificidades solicitam. A nosso ver, estudiosos que buscam na “poética do(s) corpo(s)” (Vazquez, 2007), em sua práxis, entender o fenômeno da cena, das ações humanas; que, a partir do potencial poético do corpo, questionam e provocam a práxis artística; que consideramos repercutir nas práticas de observação, de análise e percepção dos fatos, nas representações sobre como e por que fazemos arte, dança.

1 Etapas da Pesquisa

Apesar de aberta, nossa metodologia seguiu etapas fundamentais, a saber:

- a) entrevista com a idealizadora e coordenadora do projeto Solos de Dança no Sesc, a jornalista Bia Radunski;
- b) seleção de parcerias – contatos, disponibilidades e autorizações;
- c) acompanhamento de processos criativos de duas parcerias, coreógrafos e intérpretes, convidadas pelo Projeto do Sesc, para a composição de um trabalho de dança contemporânea durante o qual seriam efetivados registros de áudio de entrevistas e em vídeo de ensaios em estúdio, técnicos e geral, e dos espetáculos;
- d) transcrição e seleção dos registros para análise aprofundada do material captado;
- e) seleção e organização de referencial teórico para o estudo do material coletado;
- f) análise das formas de organização, métodos e estratégias utilizados nos processos criativos de dança, observados com base na conceptualização teórica; e
- g) tratamento dos dados (informações), discussão e construção da análise.

2 Aplicação dos Instrumentos

A pesquisa compreendeu a análise interpretativa por triangulação das representações dos artistas envolvidos no projeto sobre processos de criação em dança ou *performance*, dos registros de preparação das coreografias (parte dos encontros/ensaios), assim como do “espetáculo”, aliados ao contexto de cada processo de criação e das redes de cooperação estabelecidas e criadas pelo projeto do Sesc 2008.

Os registros de áudio/entrevistas tiveram como orientação entrevista semiestruturada com questões/tópicos que foram respondidos, como um guia, possibilitando relativa flexibilidade e acesso a informações além do que se listou. A aplicação desse tipo de entrevista permitiu o surgimento de ponto de vista, orientações e hipóteses para o aprofundamento da investigação, assim como definições de novas estratégias e outros instrumentos (Mattos, 2005). As questões seguiram relativamente a ordem prevista no guia, e puderam, a partir de certa flexibilidade, ser formuladas novas questões durante o decorrer da entrevista; mas, em geral, seguiram o planejado (Tomar, 2007).

Como visto anteriormente, pesquisas em educação e em arte podem utilizar-se de estratégias das ciências sociais, entre outras, recorrendo a métodos diferentes e/ou diferenciados para a solução ou estruturação de um estudo, buscando novas formas de investigar e de associações destas com a realidade.

Para Grenn e Stinson (1999, p. 91-123), a pesquisa pós-positivista, assim como a hermenêutica, considera que a realidade é socialmente construída; valoriza o “subjetivo”; rejeita verdades únicas, propondo como estratégia diferenciada a interpretação e a compreensão das particularidades do contexto na e para a pesquisa, tratando-se de uma proposta investigativa que visa à coerência do exposto e/ou relatado e à realidade externa promovendo o surgimento de múltiplas perspectivas, por tratar o contexto como material determinante do processo e/ou investigação.

A idealizadora e a administração do projeto Solos de Dança no Sesc definem e propõem a estrutura e as condições básicas para a realização dos trabalhos a serem apresentados no evento. Determinam o número de participantes/artistas, tempo para criação (prazo), valor/verba para a realização, o espaço cênico para apresentação, assim

como fornecem suporte técnico, espaço para ensaios e o teatro para a realização dos espetáculos.

Esse tipo de procedimento, definições estabelecidas por uma instituição ou projeto, no caso, pelo Sesc, é comum no mercado das artes. Trabalha-se, cria-se para determinado evento, com algumas e/ou muitas (dependendo do evento) condições preestabelecidas pelo idealizador, promotor e/ou investidor, fato que acaba por provocar um contexto, uma realidade paradoxal: a definição de critérios/condições *versus* a suposta liberdade da criação, apesar de não tratarmos diretamente de questões relativas às estratégias e políticas de viabilização e circulação de obras de dança, de resultados e/ou implicações de participações em editais e/ou parcerias, subvenções e contrapartidas comuns, em se tratando de políticas públicas direcionadas à dança. Ainda assim, entendemos ser pertinente destacar a possibilidade de contradição entre critérios, normas e regras, e o que representamos como liberdade criativa (Snizek, 2004), uma vez que há condições sugeridas para a realização/participação no projeto.

Este estudo compreende o acompanhamento e a análise de dois processos criativos, efetivados por quatro artistas convidados, entre os meses de janeiro e março de 2008, pelo projeto Solos de Dança no Sesc, respectivamente: a) Lavínia Bizzotto (intérprete) e Juliana Moraes (coreógrafa); e b) Ana Botafogo (intérprete) e Ana Vitória Freire (coreógrafa).

O projeto Solos de Dança no Sesc, ao estabelecer a cada nova edição²⁷ redes de cooperação, conforme Maffesoli em sua obra “No fundo das aparências”, estimulou o jogo das formas, oferecendo aos interessados a oportunidade de novas experiências estéticas. Para Maffesoli,

²⁷ O projeto Solos de Dança no Sesc terminou em sua 11ª edição, em 2010.

[...] é em torno de quatro pivots essenciais que a estética social parece se organizar: a prevalência do sensível, a importância do ambiente ou do espaço, a procura do estilo e a valorização do sentimento tribal. Valorizar a aparência é, de um lado, escrever as formas em jogo (estáticas), e é do outro, apreciar suas articulações (dinâmicas) (Maffesoli, 1999, p. 145).

Portanto, contamos com as formas em jogo, as articulações dinâmicas dos “corpos” em processos criativos contextualizados no evento Solos de Dança no Sesc 2008, com critérios e condições semelhantes para a viabilização dos trabalhos de quatro artistas, duas duplas, compostas cada uma delas de um intérprete e um diretor/coreógrafo²⁸. As parcerias trabalharam sob as mesmas condições no que se refere a: tempo para criação (prazo); verba para a realização; e número de participantes para a realização dos projetos artísticos.

Constituem parte da estrutura fundamental desta investigação de processos criativos de dança contemporânea entrevistas realizadas com a gerente do Espaço Sesc, coordenadora e idealizadora do projeto Solos de Dança no Sesc, a jornalista Bia Radunski, e com quatro (duas duplas) do total de 16 artistas (oito duplas) convidados pelo evento, totalizando cinco registros²⁹.

As entrevistas com os participantes deram-se entre fevereiro e março de 2008, e tiveram duração de aproximadamente uma hora cada. Foram armazenadas em CD-ROM e transcritas na íntegra. A entrevista com a jornalista e coordenadora do evento deu-se em abril de 2008, após a apresentação dos resultados dos trabalhos. Os ensaios aconteceram nos meses de janeiro, fevereiro e março, bem como os registros em DVD-ROM e as observações. Os ensaios técnicos e espetáculos aconteceram no mês de

²⁸ Condições estabelecidas pela gerência cultural e administrativa do Sesc.

²⁹ O projeto Solos de Dança no Sesc, nas edições de 2000 a 2008, seleciona quatro coreógrafos, que convidam quatro intérpretes; e, vice-versa, quatro outros intérpretes que selecionam quatro coreógrafos para compor os trabalhos a serem apresentados. A particularidade do evento de 2008 foi o convite de três artistas intérpretes-criadores. Estes compuseram suas próprias obras.

março, assim como registrado em vídeo e observações. Compõem o acervo de imagens aproximadamente 15 horas de gravações.

As entrevistas realizadas com as parcerias selecionadas totalizaram aproximadamente quatro horas e meia de duração e estão disponíveis no anexo. Durante a estruturação do corpo do texto e análise por triangulação, percebemos poder ofertar parte das imagens e, de certa forma, possibilitar a visão de parte do que se lê aqui. Cabe ressaltar que os registros em vídeo não foram programados como imagens para apresentações ou complementações para a discussão da pesquisa, portanto são imagens sem recursos da alta tecnologia. O conjunto de documentos, de áudio, vídeo e diário de bordo de observações contém, em parte, também nossa perspectiva das representações dos artistas.

Portanto, a partir de análises interpretativas por triangulação, ou seja, entre as representações dos artistas sobre processos de criação, as imagens de cada fenômeno/“espetáculo” e as observações e contextualização de cada processo, constituído e construtor de redes de cooperação, provocadas inicialmente pelo projeto Solos de Dança no Sesc, construímos os pareceres que, em parte, respondem às questões que sugeriram este estudo. Em outras palavras, uma estratégia tão complexa quanto os processos criativos, que também requer e conta com representações, contexto e, principalmente, com a complexidade das relações humanas, estrutura fundamental da pesquisa.

3 Análise Interpretativa por Triangulação

Segundo Duarte (2009), o conceito de “triangulação” não nasce nas ciências sociais, e sim na navegação e na topografia. Segundo a autora, foi importado e

apropriado, sobretudo, por Denzin, que, ao fazê-lo, amplia seu caráter impreciso. Para este, segundo Duarte (2009, p. 21), há quatro tipos diferentes de “triangulação”: de dados, do investigador, teórica e metodológica. Duarte (2009) considera que, apesar de ter origem e raízes na noção de validade e suas implicações, alguns autores compreendem “triangulação” como uma forma de integrar diferentes perspectivas no fenômeno em estudo (p. 22).

Segundo Gaskell e Bauer (2008), fazer uso da triangulação de perspectivas e métodos teóricos, conforme Flick (1992), “é um modo de institucionalização do processo de reflexão em um projeto de pesquisa” (p. 483). Os autores consideram que o pesquisador social busca descobrir sentidos em outras pessoas, a partir de outros contextos sociais, e, inevitavelmente, fá-lo a partir de seu autoconhecimento. Destaca-se que, segundo Flick (1992), tal forma de proceder obriga o pesquisador a considerar as inconsistências como uma parte relevante de um processo contínuo do projeto de pesquisa e que a aproximação do problema a partir de duas perspectivas ou com dois métodos, inevitavelmente, leva a inconsistências e contradições, o que acaba por exigir dele atenção e ponderação quanto a suas percepções e interpretações. Gaskell e Bauer (2009) consideram que a reflexividade implícita na proposição de triangulação implica considerar que, antes e depois do conhecimento, o pesquisador não é mais a mesma pessoa. A abordagem do problema por triangulação, apesar de evidenciar as inconsistências sugeridas por Flick (1992), como fruto de limitações metodológicas, permite que os fenômenos sociais sejam compreendidos por diferentes perspectivas, ou, conforme os autores, por diferentes ângulos. Um exemplo concreto pode ser entendido por meio da apreciação de uma dança. Assistir a um espetáculo de dentro do palco ou de lugares diferentes da plateia ou espaço cênico alternativo permite ao observador acessar imagens não vistas, quando em outro lugar, portanto, percepções e sensações diferentes

de um mesmo fenômeno. No caso deste estudo, consideramos o que denominamos de análise interpretativa por triangulação a inter-relação para reflexões e interpretações de informações de texto, imagem e som – respectivamente entrevistas, observação participante (diário de campo), registros em vídeo com áudio e documentação complementar (fôlder, currículo e matérias de jornais), coletadas para e durante o processo. Além disso, houve o cuidado sugerido pelos autores de não fazer do trabalho uma proposta autobiográfica do pesquisador, considerar sua história e experiência no campo da dança e das artes como parte relevante do *corpus* da discussão, conforme exposto na apresentação da tese e detalhado neste capítulo. Portanto, optamos, assumindo os riscos e contradições possíveis, por uma metodologia aberta, de cariz fenomenológico/hermenêutico, que propõe a análise interpretativa por triangulação de processos criativos de dança, que entendemos ser coerente com a complexidade do objeto de estudo.

CAPÍTULO IV – ARTICULAÇÕES DO CORPO CONTEMPORÂNEO: ESPAÇO POÉTICO E POLÍTICO DO GESTO

Durante a elaboração e definição do tema da tese, enquanto tratávamos de pesquisar um possível enquadramento conceitual, a partir de inúmeras leituras com tal propósito, deparamo-nos com uma variedade significativa de usos e entendimentos do termo “articulações”, quase sempre outros que não seu significado comum na anatomia, principalmente destacando sua perspectiva como formas de jogos e negociações para a efetivação de fazeres e ideias. Jogos entre estruturas que cada elemento comporta ao constituir certa rede que dá suporte, define e, a partir do qual, se concretizam fazeres.

Fomos orientados a repensar o uso do termo, pois poderia restringir e/ou dificultar o desenvolvimento e o entendimento da proposta da tese. Respeitosamente mantivemos a ideia, usufruímos a indicação como necessidade de maior atenção quanto à escolha e usos da palavra e suas implicações, assumindo os possíveis riscos. Portanto, como outros autores, optamos por ampliar a partilhar o potencial ambíguo do conceito.

O termo “articulações”, além de agenciar, peculiarmente, sentidos e ideias em textos e proposições de diversas áreas do conhecimento, é utilizado para nomear propósitos e projetos de companhias de dança, teatro, projetos pedagógicos, entre tantas opções de parcerias supostamente comuns ao campo das artes, normalmente significando e definindo redes de colaboração estruturadas para o desenvolvimento humano, social, político e econômico.

Maffesoli (2001), em seu livro *No fundo das aparências*, trata de questões sobre forma e aparência, e cita a artrologia, estudo das articulações, dos laços, das relações (humanas), a partir de Barthes. O jogo das formas, segundo o autor, causa efeitos de comoção comuns, instiga a sociedade, estimula e provoca intensos processos comunicativos, relações diversas com e entre universos simbólicos, o que entendemos

constituir a estruturação e a construção do contexto, realidades presentes. Formas, aparências que fazem parte da estética e ética de nossas ações.

Segundo Silva (1999), cada ação do corpo sugere contextos inéditos e realidades provisórias intra e extracorpo. Sua capacidade de elaborar através das ações a lógica de seu existir/fazer constrói a razão, portanto, é a “razão” do corpo que faz dele um enigma, um mistério, um objeto de estudo dele próprio, e de outras áreas do conhecimento. Lógica e ações organizadas a partir de uma composição transesquelética, do articular-se em função de um sentido, não apenas funcional ou locomotor, mas plástico, sugerindo diferentes escritas do corpo.

Na visão de Silva (1999), o corpo, sua anatomia e seu “potencial” articular só ganham transcendência se recontextualizados. Ou seja, seu poder está em sua capacidade de exercer a própria plasticidade e de refletir (filosoficamente) sobre o sentido do lugar como poder conceitualizador.

Os objetos ganham aura se colocados num território que não o território de referência, se utilizados para produzirem funções que não as habituais, o que, segundo o autor, proporciona a quem dela usufrui um brilho esclarecedor. Vislumbra-se a possibilidade de uma leitura de texto, aquele que se constitui a partir e fora do esqueleto, de novas possíveis articulações, que fazem do movimento um gesto, conforme proposta de Godard (1999), que tem sentido e emoção, o que, como sugere Silva (1999), pode levar-nos a outra questão, o problema da contaminação recíproca entre uma hermenêutica³⁰ do texto e uma hermenêutica da ação. Poderíamos

³⁰ A hermenêutica (disciplina filosófica), além de seu foco epistemológico, estuda o fenômeno da compreensão por si mesmo, isto é, tem como preocupação não apenas o fenômeno em tese, mas também a operação humana do compreender. A possibilidade de compreender estabelece-se nas práticas operacionais do corpo, resultantes de relações entre corpos contextualizados e objetivados pela construção do discurso da dança, um discurso construído a partir das percepções/afecções corporais, opções e adaptações dos corpos e entre corpos no contexto, a práxis, a concretização do exercício estético, político, expressivo.

desenvolver a provocação de Silva, e sua linha de raciocínio, mas não o faremos, ainda que pudéssemos contribuir com pesquisas e novas abordagens no campo da dança.

Para o autor, o corpo escreve, argumenta através da alteração da posição relativa de seus segmentos e à custa de zonas de descontinuidades designadas por articulações, que entendemos como “espaços caóticos”, ou, conforme terminologia thominiana, citada pelo autor, como “pontos de catástrofe”, em que se funda o movimento.

A ideia de catástrofe, sugerida por Silva (1999) como espaço caótico, comporta componentes macromorfológicos – possíveis mudanças e surpresas na organização esquelética – e microfisiológicos – relativos à comunicação neurológica –, as sinapses (referindo-se especificamente às neuromusculares). De “catástrofe” em “catástrofe”, a articulação, ao funcionar, permite ao corpo vencer a própria inércia. Para Silva (1999), a origem “catastrófica” do movimento não possui nada de catastrófico, *a priori*, não à primeira “vista”, conforme sugere ao analisar o balé *O Lago dos Cisnes* ou *O Quebra-nozes*, de Tchaikovsky, numa coreografia de Balanchine, em que dificilmente essa ideia de catástrofe é perceptível ou percebida, a não ser que a primeira bailarina desequilibre-se durante sua *performance*.

As articulações do corpo, para a anatomia, são espaços de jogo esquelético, motor, imprescindíveis, entre as partes da estrutura dele para seu agir e compor o contexto. Espaços que disponibilizam e sugerem diferentes possibilidades de organização muscular/tônus, movimentos/pensamentos, sensações, dinamizando o uso dos sentidos, a diversificação de perspectivas, portanto, das formas de ser, estar e experimentar o espaço, a matéria, a subjetivação, as representações de si e do(s) outro(s), e de significar as coisas e o mundo.

Articular-se possibilita ao homem mobilizar, (cor)relacionar e coordenar as diferentes partes do corpo, em diferentes espaços físicos e de tempo, dissociar partes,

mudar a forma, constituir a própria imagem, a do corpo físico e a do corpo subjetivo do discurso. As articulações do corpo são espaços que afetam e são afetados pelo contexto, espaços de ações “fora (e) da ordem”, espaços especializados, vulneráveis, macios, frágeis, permissivos, espaços de inúmeras possibilidades³¹, que se fazem essenciais, lubrificados, caóticos, e que liberam o corpo de respostas assertivas, que consideram e contam estrategicamente com acasos, deslizos, restrições, que suportam e permitem a flexibilidade e plasticidades diversas ao corpo da dança.

Silva (1999) complementa suas percepções sobre a ideia e entendimento de “catástrofes” com outro exemplo de dança, um trabalho de Pina Baush, *Café Muller*, em que a encenação coreográfica é da própria catástrofe, resultado da incomunicabilidade, ou seja, da desarticulação entre as pessoas. E a desarticulação entre os corpos do palco (e na plateia) é ampliada pela desarticulação nos próprios corpos, pelos movimentos bruscos e inconsequentes.

Os exemplos apresentados por Silva (1999) levam-nos a refletir sobre como observamos os corpos e sob quais pressupostos classificamos ou “diagnosticamos” suas ações. O autor chama a atenção para um caos invisível, tão potente quanto aqueles entre os corpos dos intérpretes de Baush, absolutamente perceptíveis.

Neste trabalho, consideramos articulações espaços caóticos que possibilitam ao corpo/sujeito dobrar-se, viver, tanto quanto espaços de reflexão, aqueles que permitem negociações, transformações e reificações do mundo e do homem. Portanto, consideramos que articular implica negociar com o contexto, com o outro e consigo mesmo. Negociações que se fundamentam na “política das percepções” (Farina, 2007) de cada um e entre indivíduos que constituem o coletivo, o social.

³¹ Porque o corpo é constituído de inúmeras articulações, e estas possibilitam inúmeras combinações, posições, movimentações, angulações, formas de estar no espaço, modificá-lo e compreendê-lo.

1 Corpo Co-habitado

Nas representações dos “fazedores das danças” dos projetos coreográficos em questão, encontramos as referências e tradições que serviram de porto seguro e suporte, e que paradoxalmente solicitaram revisões e atualizações para a construção de novos saberes, estéticas, articulações e novas políticas do corpo.

Pensamos corpo-habitar ou co-habitar no sentido de, a partir do convívio íntimo, integrar perspectivas de outra à própria corporeidade, o que em processos de criação requer assumir a existência e concepção de redes de colaboração, assim como compreender as relações de inter e independência estabelecidas para tal fim, o fazer artístico (Salles, 2008). Conforme Merleau-Ponty (2001), buscamos nas formas de percepção e representações do corpo e seus usos, de linguagem, de estratégia, estudar e compreender possíveis “regimes de práticas” estabelecidos e/ou descobertos pelos artistas durante o desenvolvimento de processos de criação para o projeto Solos de Dança no Sesc. Corpos estes “operários” de assimilações, adaptações e provocações, de ajustes e desajustes, de acordos e de conflitos relativos aos procedimentos colaborativos da criação. Operações que permitiram transformar, a partir da articulação de ideias – da rede de criação (Salles, 2009), de delimitações normativas e espaciais, duração/tempo do trabalho, cachês, datas de apresentação, entre tantas outras pertinências implícitas na participação –, procedimentos, representações e gestos caracterizando a efetivação das contaminações – como sugerido por Silva (1999), gerando diferentes estruturas a partir dos compartilhamentos e usos das informações do “outro” nos processamentos e percepções para a construção da obra, que denominamos de corpos *co-habitados*, efetivadas única e exclusivamente por aqueles corpos/sujeitos que objetivamente, conscientes ou não, puderam encarnar ações e gestos que levam em consideração a corporeidade do outro, que não se reduz a uma simples cópia de um movimento de

outro, mas que, através do outro, constitui inéditos, surgidos somente e a partir daquele processo.

Em síntese, um *corpo co-habitado* é aquele que, ao expressar-se, partilha de algo sutil e sensível percebido no outro, e que, ao integrar, em parte, a corporeidade alheia a sua, não por isso deixa de ser ele próprio. Reinventado a si mesmo, pode ver o mundo de outra perspectiva, pode experimentar e devolver ao contexto uma circunstância inédita, aquela que provocará a si próprio e a outros.

2 Parceria Artística: Lavínia Bizzotto e Juliana Moraes

2.1 Contextualização

Lavínia Bizzotto, a intérprete convidada pela curadoria do evento, após algumas considerações e negociações com diferentes coreógrafos, definiu sua parceria com a coreógrafa Juliana de Moraes. Alguns outros nomes sugeridos, pelos quais estaria igualmente interessada, estavam comprometidos com outros projetos, com as próprias companhias e viagens.

Morando em lugares diferentes, Juliana, em São Paulo, e Lavínia, no Rio de Janeiro, organizaram os encontros e ensaios que aconteceriam nas duas cidades, para otimizar e agilizar a construção e produção dele. No Rio de Janeiro os ensaios aconteceram no Espaço Sesc, em Copacabana, na sala de Dança (estúdio) e no Teatro de Arena. Foram dois os ensaios na sala de Sala de Dança do Sesc, nos dias 8 de fevereiro de 2008, das 14h às 18h30min, e 11 de fevereiro, das 12h às 17h. Houve dois ensaios técnicos realizados no Teatro de Arena do Espaço Sesc, nos dias 11 de março de 2008, das 15h às 16h e das 20h às 21h, e em 12 de março, das 17h às 18h30min e das 20h às

21h, além do ensaio geral individual do dia 13 de março, das 16h30min às 17h30min, e o ensaio geral com os quatro trabalhos, das 18h às 19h. Assistimos também ao espetáculo, que teve estreia no dia 13 de março às 21h. Os primeiros encontros entre a intérprete e a coreógrafa foram realizados em São Paulo, principalmente reuniões e conversas sobre o projeto e pretensões. Estive presente nos ensaios realizados depois dos encontros em São Paulo, nos realizados no Rio de Janeiro, em fevereiro. A entrevista com Juliana Moraes foi realizada no dia 12 de março, às 20h, no Mezanino Espaço Sesc; e com Lavínia Bizzotto, no dia 11 de março, às 13h30min, no foyer do Teatro de Arena do Espaço Sesc, no subsolo.

O primeiro contato foi feito com a intérprete, que durante a conversa sobre a proposta de pesquisa ofereceu-se para falar sobre o estudo com Juliana, que morava em São Paulo. Juliana concordou com o acompanhamento e estudo do processo de criação e, a partir disso, foram realizados os acertos de agenda com Lavínia, principalmente por telefone.

No dia 8 de fevereiro de 2008, fez-se o primeiro contato com a coreógrafa Juliana Moraes, em ensaio no qual coreógrafa e intérprete iniciaram o aquecimento juntas. Durante o acompanhamento foram realizadas anotações, observações e filmagens.

Logo após o término do aquecimento, coreógrafa e intérprete pesquisaram movimentos e experimentaram possíveis ações e entendimentos do corpo no espaço e em diferentes planos: baixo (chão), médio e alto, em pé.

Citou-se essa etapa do processo por ter, de certa forma, repercutido em parte do acompanhamento.

Juliana não parecia confortável com a presença de uma pessoa estranha durante parte do processo, o que se confirmou logo após, quando, ao parar para conversar, gentilmente solicitou que, no ensaio seguinte, o acompanhamento acontecesse após a parte do aquecimento e de laboratório. Apesar de inicialmente ter anuído a colaborar em nosso estudo, o que implicaria a nossa presença, verificou que esta lhe causava alguma perturbação, o que não era nosso propósito. Portanto, no ensaio do dia 11 de fevereiro de 2008, não estive presente nas etapas citadas, conforme solicitado.

No ensaio seguinte, Juliana aparentava estar mais à vontade com a presença de uma pessoa desconhecida, fato que se deu após a realização das etapas citadas anteriormente. Uma mudança de comportamento por parte de Juliana, que a cada novo encontro e oportunidade de diálogo mostrava-se mais receptiva e disponível à presença de um observador, mais efetivamente após a entrevista realizada com a coreógrafa, no dia 12 de fevereiro de 2008. Nessa ocasião Juliana demonstrou interesse, disposição e franqueza ao responder perguntas e dialogar sobre sua formação, trabalho e relações com o processo e a intérprete.

Nos ensaios técnicos, Lavínia trabalhou a partir das definições de luz, de som e de figurino, de acordo com as orientações previamente estabelecidas juntamente com a coreógrafa, a produção e a equipe técnica do Espaço Sesc.

2.2 Formação e Profissionalização: Corpo, Técnica e Estética

2.2.1 Lavínia Bizzotto

Lavínia Bizzotto, além de bailarina e ensaiadora³² da Quasar Companhia de Dança, apresentou-se profissionalmente na China, USA, Alemanha, Espanha, Dinamarca, Holanda, entre outros. Participou como atriz do curta-metragem “A Espreita”; em 2005, atuou como bailarina no filme “Bailarinas”, de Leandro Cunha. Participa regularmente de campanhas publicitárias como modelo. Atualmente cursa teatro na CAL, Casa das Artes de Laranjeiras, Curso de Formação Profissional de Ator / Interpretação (currículo apresentado no fôlder do evento).

Lavínia fazia Curso Técnico em Edificações, em Goiânia, e pretendia graduar-se em Arquitetura, ocasião na qual teve de escolher entre disciplinas obrigatórias das áreas de Educação Artística e Educação Física. Optou pela área de Educação Física, que, entre outras opções, oferecia aulas de dança. Escolheu a modalidade porque, segundo ela, “eu cheguei das férias meio atrasada (para a matrícula) e... aí só tinha Dança... foi o que sobrou” (entrevista de 11/03/2011).

A intérprete considera a característica principal de sua formação a informalidade. Começou a fazer aulas com Henrique Rodovalho³³, professor da disciplina obrigatória escolhida, no Curso Técnico de Edificações. Sobre esse fato, a intérprete comenta: “o Henrique estava começando a dar aula lá. Eu entrei na aula de dança meio por acaso, eu fui gostando muito e daí, no final do ano teve uma audição para a composição do Grupo Filhos da Mãe” (entrevista de 11/03/2011).

Nesse contexto, na década de 1990, em Goiânia, Lavínia fez sua primeira audição e, aprovada, passou a integrar o Grupo Filhos da Mãe, dirigido e coreografado por Henrique Rodovalho.

³² Aquele que dirige ensaio. Dicionário de Português Aurélio.

³³ Coreógrafo do Grupo Filhos da Mãe, do Goiânia, do qual Lavínia foi bailarina pela primeira vez, e, posteriormente, diretor e coreógrafo da Quasar Companhia de Dança, onde Lavínia foi intérprete durante dez anos.

Ainda que como bailarina tenha feito e faça muitas aulas de balé clássico e de dança contemporânea, desde seu ingresso no Grupo Filhos da Mãe e, depois, na Quasar Companhia de Dança, dirigido e coreografado também por Henrique Rodovalho, atribui ao dia a dia do trabalho, ensaios e espetáculos as referências principais de sua formação. Destaca ter sido a partir de 1998, principalmente a partir da profissionalização da Quasar Companhia de Dança, quando passou a receber patrocínios (verba) e apoios (academias), que teve acesso a diferentes trabalhos e técnicas corporais, além das citadas anteriormente, como as de pilates, fisioterapia e musculação.

Segundo Lavínia, os professores que deram aulas de dança/preparação corporal para a companhia, em sua maioria, possuíam formação em nível superior. Desse modo, entendemos que sua referência a sua “não formação”, ou formação informal, fundamenta-se na constatação, sendo assim, na comparação de sua formação com a dos professores e, em parte, com a dos colegas de trabalho/bailarinos.

A Quasar Companhia de Dança manteve e mantém contato com professores e bailarinos graduados pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em São Paulo, e parece-nos que, com a possibilidade de dispor de recursos financeiros e técnicos (apoios e patrocínios), professores, coreógrafo e intérpretes puderam intensificar e sofisticar as práticas corporais, bem como as estratégias de produção, organização e realização dos trabalhos.

Indiretamente, a Unicamp parece integrar a rede criada pelas duas artistas, que a partir da proposta do Sesc, ou seja, a de construção de uma coreografia, estava associada à existência de relação, ainda que indireta, entre três artistas, das quais duas se conheceram na Unicamp, Juliana e Gica, e entre Gica e Lavínia, que se conheceram na Companhia Quasar de Dança, onde dançaram juntas. Na Quasar, Lavínia teve aulas com professores graduados pela Unicamp.

2.2.2 Juliana Moraes

Juliana de Moraes: graduada em dança pela Unicamp, estudou no Laban Center, em Londres, onde conheceu e dançou para o coreógrafo austríaco Philipp Gehmacher e para a coreógrafa suíça Andrea Herdeg, com quem ainda mantém intensa parceria artística. Seu solo “Querida Sra. M.”, sobre a personagem Lady Macbeth, de Shakespeare, ganhou o prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) 2002, na categoria criadora-intérprete de dança. Sua obra “Dois Sopros” recebeu a Bolsa Vitae de Artes. A peça “Corpos Partidos”, inspirada no trabalho da artista plástica Rachel Whiteread, foi produzida pelo 9º Cultura Inglesa Festival, em 2005. Em parceria com o bailarino Anderson Gouvêa, criou a peça “2 e ½”, em 2006, e a *performance* “Um Corpo do Qual se Desconfia”, selecionada pelo Programa Rumos Itaú Cultural de Obras Coreográficas em 2007. No mesmo ano, a coreógrafa retornou ao universo shakespeariano com o solo “Querida Senhorita O.”, sobre a personagem Ofélia. Em 2008 criou e passou a dirigir a Companhia Perdida, e está em processo de criação da peça “Antes da Queda”, inspirada nas fotografias de Francesca Woodman (ver fôlder do Sesc no anexo).

Juliana começou a dançar cedo, em São Carlos, no interior de São Paulo. Fazia dança por lazer e, quando teve de prestar exames para a Universidade, fê-lo para ingressar na Unicamp. Acabou apaixonando-se pelo Curso de Dança. Dançou na companhia da professora americana Holly Cavrel, responsável por uma série de espetáculos com pequenos grupos de alunos.

Juliana considera o Curso de Dança da Unicamp bastante técnico, prático, destaca ter sido aluna de uma geração de professores de formação com forte influência de grandes mestres da dança moderna, como Laban, Graham e José Limon.

Após graduar-se na Unicamp, ganhou uma bolsa de estudos para o Centro Laban de Londres, onde frequentou aulas práticas das referidas técnicas, estudou composição coreográfica e análise de movimento no método da escola, instituição onde a coreógrafa concluiu uma especialização e também o mestrado. Também com bolsa de estudos, esteve em Viena, onde, durante cinco semanas, participou de aulas de Vera Mantero.

2.3 Diário de Campo: Acompanhamento de Ensaios

2.3.1 Primeiro ensaio observado

Passamos à observação do 1º Ensaio, que colocou em articulação Lavínia Bizzotto e Juliana Moraes para a criação de peça.

Local: Sala de Dança do Sesc
Data: 8 de fevereiro de 2008
Horário: das 14h às 18h30min

2.3.1.1 Aquecimento

Juliana e Lavínia fazem exercícios de alongamento diferentes juntas e a intérprete complementa com exercícios abdominais. Trabalham com mobilização articular, torções, posicionamentos com ações musculares isovolumétricas, posicionamentos estáticos, exercícios de queda e suspensão, quedas suaves, experimentando formas diferentes de utilizarem-se do peso do corpo. Acrescentam ao processo de aquecimento, já com os corpos despertos, mudanças de planos e de posições do corpo no espaço (localizações). Juliana aparenta ter mais intimidade com as quedas do corpo, maior facilidade de entrega à força da gravidade do que Lavínia.

Dificultam os exercícios de cair e levantar, acelerando quedas e subidas, realizando deslocamentos no plano baixo – como caranguejos – associando tais exercícios à percepção da respiração durante os movimentos.

2.3.1.2 Estudo do gesto: frases coreográficas em construção

Intérprete e coreógrafa trabalham em dupla, frente a frente, uma conduzindo a outra com as palmas das mãos sobrepostas, revezando a função de guia. Juliana quer reforçar a ideia de dissociação, estimulando diferentes origens de estímulos para aguçar a percepção de Lavínia. Correm de costas, de ré, tratando de encontrar um tom mais relaxado para essa ação. Acrescentam ao exercício descidas, quedas, que podem ser rápidas ou lentas, podendo terminar na posição de quatro, nos joelhos e mãos e pés, para frente. Tentam encontrar uma forma de executar as descidas, ora pela imitação de imagens sugeridas pela coreógrafa, ora pela qualidade descoberta durante a execução da ação no exercício inicial.

Juliana utiliza-se de sons e ritmos realizados com a voz, diversas palavras, imagens, para melhor comunicar-se com Lavínia. A intenção da coreógrafa é informar o tipo e/ou a qualidade de movimento que deseja, ou imagina, para cada gesto ou sequência, como, por exemplo, movimento fingido, ideia de bicho, de arranhar entre outras ideias. Os sons e ritmos feitos com a boca/voz são utilizados para solucionar e modificar o tempo de descer, direcionando a intérprete a descer mais lentamente – atrasar a queda.

Juliana utiliza com frequência a expressão “incorporar o movimento”, que interpretamos como a ideia de apropriar-se do movimento, de (re)inventá-lo. Juliana faz questão de ressaltar a diferença entre a qualidade possível dos movimentos,

relacionando-os diretamente com a ação, a função e a obrigação (de fazer bem “feito”, com linhas, vigor ou não).

2.3.1.3 Praticando imagens

Por um momento foi possível visualizar em ações/movimentos Lavínia pensando, mudando de ideia, querendo mudar de ideia. Aos olhos de quem observa, esta mudança de estado do corpo correspondia ao movimento de pinça realizado pela mão direita de Lavínia, que descia paralelamente ao corpo começando pela cabeça, enquanto corria de ré e olhava para os lados.

Juliana, após assistir à intérprete realizando o exercício, pergunta: “E agora, o que a gente faz?”. Seguem revisando as frases coreográficas, e Juliana tenta excluir algumas tendências, maneirismos, como denomina, de Lavínia. Pede para Lavínia tomar cuidado para não “fazer pose”, utilizando como referência a expressão “mais gente”, para explicar como gostaria de ver os gestos desta.

Aparentemente Lavínia sabe e quer ser eficiente, além de desejar novas descobertas, enquanto Juliana propõe o (des)construir, o repensar “formas”, poses, ações preestabelecidas/estereotipadas, para, segundo a coreógrafa, despertar e evidenciar os movimentos de Lavínia, não somente os espetaculares já conquistados.

“Mais gente” é uma expressão utilizada por Juliana, com frequência, para excluir maneirismos, propor e/ou usar imagens menos estereotipadas de dança. Lavínia insiste nos exercícios sugeridos por Juliana, tentando encontrar o tom “mais gente”, solicitado pela coreógrafa; mais Lavínia, menos fantástico, menos esforçado.

Ainda não está claro que tipo de entendimento Juliana tem ou definiria o estado do corpo e imagens implícitas no termo “mais gente”, uma vez que ainda são visíveis

gestos estereotipados. Não os estereotipados da dança, mas talvez estereótipos do cotidiano, gestos-movimentos, poses surgidas nos laboratórios, como, por exemplo, a de arranhar o chão, a da posição de corpo/tronco arqueada com a cabeça no chão e a imagem de caminhar deitada sem locomover-se, ideia sugerida pelo movimento das pernas de pedalar de lado e no chão, como um boneco que funciona com pilhas, deitado de lado e ligado com as pernas em movimento, sem deslocamento.

2.3.1.4 Organização espacial

Coreógrafa e intérprete criam e estudam opções de como utilizar o espaço, diferentes possibilidades para encontrar a melhor opção estética do corpo no espaço. Juliana pega nos pés de Lavínia, que está deitada no chão, posicionada de acordo com a escolha e o momento coreográfico, para modificar a relação com o “peito do pé” – pé bonito, de bailarina, e tenta fazê-la relaxar, evitar a flexão plantar tão enfaticamente. Seguem estudando espacialmente a coreografia quando Lavínia pede para repassar as mudanças e (re)visitar as qualidades de movimento sugeridas. Juliana pede para Lavínia passar a coreografia com calma.

A gravação em vídeo do trabalho teve duração de dez minutos e, logo após a passada, revisaram a organização espacial da coreografia e realizaram ajustes. Lavínia comenta que perdeu um pouco a qualidade do início e decide relembrar. Ao repassar o trabalho, a duração modificou-se, pois a intérprete refez a coreografia em sete minutos. Juliana pede atenção quanto ao tempo de realização dos movimentos e atenção aos detalhes.

O termo “mão cotidiana” é também recorrente nas colocações de Juliana para ilustrar, em parte, a naturalidade que busca para o posicionamento e ações das mãos.

Para a coreógrafa, quando se está coreografando, modifica-se a estrutura coreográfica. Comenta que o material do ensaio do dia 8 de fevereiro de 2008 servirá para a parte que está por vir. A coreógrafa divide o trabalho por setores, organizando a quantidade de movimentos e sequências que deseja em cada um deles.

2.3.1.5 Improvisação

No seguimento do trabalho Juliana propõe continuar com os improvisos a partir da estrutura estabelecida e avisa para Lavínia que poderá parar durante o exercício, a qualquer momento. Chama a atenção de Lavínia sobre o fato de ela estar pensando durante o exercício e que, na verdade, não deveria saber que movimento está por vir, apesar de estar jogando e utilizando-se de trechos ou movimentos de uma estrutura preestabelecida.

Juliana usa sons vocais para prolongar movimentos e conversa durante a passada, que tem por objetivo o improviso com as estruturas predefinidas.

Lavínia ensaia fazendo sons. Juliana quer que a intérprete perceba os sons dos movimentos, dos gestos, faz sons também durante a passada, o que, aparentemente, deixa Lavínia mais à vontade, tornando os movimentos mais críveis. Juliana comenta que o som modifica o movimento, e Lavínia complementa dizendo que sente necessidade de sempre fazer os movimentos com os sons quando ensaia, concordando com a coreógrafa.

2.3.1.6 Conversando no intervalo

Juliana comenta que trabalhar com improviso, a partir de uma estrutura coreográfica, pode fazer com que a “peça” tenha duração variável, podendo levar de 15 a 17 minutos. Pretende que o público não perceba o número de repetições das frases coreográficas, podendo variar de acordo com o dia do espetáculo, “quatro, três vezes ou...”. Juliana quer que o público deixe o teatro com a sensação de que tudo é diferente, que não existem repetições. Lavínia comenta que é difícil para ela trabalhar dessa forma.

Conforme citado anteriormente, ao finalizar, Juliana pede-me para chegar após o aquecimento e laboratórios no próximo ensaio, para que possam trabalhar mais à vontade naquela etapa do processo.

Pareceu desconfortável com minha presença, principalmente quando retirei a máquina para filmar trechos dos laboratórios e de criação. Isso, de certa forma, faz sentido, uma vez que tais procedimentos requerem concentração e intimidade, podendo a presença de uma pessoa de fora afetar os propósitos e possíveis resultados dos procedimentos.

2.3.2 Segundo ensaio observado

Passamos à observação do 2º Ensaio, que colocou em articulação Lavínia Bizzotto e Juliana Moraes para a criação de peça.

Local: Sala de Dança do SESC

Data: 11/02/2008

Horário: 12h às 17h

Obs.: O acompanhamento teve início às 14h30min, conforme solicitado pela coreógrafa.

2.3.2.1 Estudo do gesto: frases coreográficas em construção

Lavínia machucou-se no ensaio anterior, no qual não estive presente. A intérprete está estudando com Juliana a primeira parte, o início do trabalho. Executando os movimentos com cuidado, elas dão atenção a detalhes como respirações, olhares e intenções.

Ambas trabalham com sons vocais, construindo e apresentando um início em que a intérprete mostra-se mais à vontade.

Juliana sugere para Lavínia fazer, utilizar, um “biquinho”, e dessa ideia surge a imagem “biquinho de namorado”. As duas artistas conversam sobre caras (expressões), gestos, qualidades, e Juliana comenta que uma das feições fê-la lembrar-se da bailarina Gica Alioto (ex-bailarina da Quasar Companhia de Dança). Feitas as observações, no momento seguinte, o de repassar o trecho estudado, os efeitos do estudo e comentários ficam visíveis. Também foi percebido certo desconforto por parte da intérprete, reação comum, a nosso ver, quando se faz necessária a racionalização para a efetivação dos ajustes e correções, ações que requerem cálculo, “predeterminação”. Ou seja, quando terá, por exemplo, de repetir ou trabalhar sobre o tema ou assunto que surgiu num exercício de improviso para que o gesto passe a integrar parte da composição. Durante a passada, Lavínia fez determinado movimento com a posição das palmas da mão voltadas para frente, imagem que lembrou traços coreográficos de Henrique Rodovalho (diretor e coreógrafo da Quasar Companhia de Dança).

Perde-se a noção de tempo quando se assiste a Lavínia realizando os gestos, as sequências, escutando-se, quando está atenta ao próprio fazer; surgem também pausas e possibilidades de movimentações com diferentes dinâmicas.

As duas artistas seguem pesquisando qual seria a melhor forma de Lavínia chegar ao chão.

2.3.2.2 Praticando imagens

Pergunto o que fizeram no encontro de sábado, ensaio em que não estive presente, no qual tratariam de “afrouxar” Lavínia, realizar exercícios de desconstrução, descoberta de formas, uma pesquisa sobre o jeito de movimentar-se da intérprete. Juliana propôs laboratórios a partir das qualidades e imagens citadas a seguir: interno, externo; sombra; quase falar; rascunho; intenções; desistir de falar; dentro da fronteira; vai e volta; e respiração sutil.

2.3.2.3 Conversando no intervalo

A coreógrafa comenta que, a partir do trabalho de laboratório, descobriu e determinou o tempo de realização dos movimentos/intenções.

Juliana terá de ir para São Paulo na quarta-feira seguinte, e Lavínia, no domingo. Combinam, então, gravar um CD para Lavínia ensaiar e estudar a música.

A coreógrafa pede para Lavínia que, como aquecimento, busque e exercite as sensações provocadas pelos estímulos, ideias estudadas nos laboratórios, e comenta que cada uma daquelas ideias poderia ser a estrutura de um laboratório. Sugere à intérprete realizar exercícios de construção dos estados corporais equivalentes às sensações e ações sugeridas pelos termos selecionados e trabalhados nos laboratórios, para poder usá-los como recursos, e evitar que os estados descobertos e trabalhados fiquem estereotipados ou exagerados. Juliana e Lavínia estudam e trabalham os “estados” do corpo, como chamaram as características, ou melhor, as ações/ideias que norteiam as sequências. A coreógrafa fala para a intérprete pensar sobre como e por que os movimentos acontecem, para cuidar e não fazer pose, “tudo bonito”.

Lavínia atende ao celular e fala com um acupunturista, para tentar agendar um atendimento. Está com dores e precisa de ajuda para poder seguir com os ensaios.

Juliana reforça e repete a proposta dos laboratórios de sábado e pede para Lavínia passar mais uma vez, agora com enfoque nos exercícios de voz. A intérprete solta a voz enquanto sacode a cabeça com movimentos, como que dizendo “não”, e balbucia sons diferentes. Começa pela voz e aos poucos vai deixando o corpo manifestar-se. Juliana escolhe gestos, estados do corpo que não quer, referindo-se a eles como: “o que fica muito feio”, “nem o que fica muito bonito”. Coreógrafa e intérprete parecem divertir-se com o exercício da cabeça associado aos diferentes sons, e Juliana comenta: “lembra de Viagem Insólita, a viagem no corpo humano?” (entrevista de 12/02/2008).

Terminam fazendo comentários e acertando detalhes técnicos sobre ensaios e o tempo que ficariam sem ensaiar juntas.

2.4 Análise Interpretativa por Triangulação

2.4.1 Sobre corpo, técnica e estética

Lavínia e Juliana concordam ser o ponto de partida e de convergência para a concretização do trabalho a amizade entre elas e a bailarina Giga Alioto, que faleceu em 2007. Essa particularidade reforça a premissa de que projetos artísticos também se estruturam em redes complexas de relações e que, em se fazendo parte dela, somos vulneráveis, articuladores e agentes de projetos e propósitos (in)comuns/sociais.

Lavínia admirava o trabalho de Juliana a partir de um vídeo que Giga Alioto lhe

mostrara, e Juliana conhecia Lavínia dos espetáculos da Quasar, uma vez que sempre que possível estava na plateia para assistir a Gica dançar.

Ainda que com ressalvas, quanto à estética e estilo dos trabalhos da Quasar Companhia de Dança, Juliana lembra que percebeu Lavínia diferente em um dos espetáculos e que, a partir disso, achou viável a construção de um trabalho para o evento do Sesc.

Lavínia, tão apreensiva quanto Juliana, comenta que o ponto de partida de Juliana era o que havia visto de sua dança no espetáculo “Mulheres”, da Quasar Companhia de Dança, uma referência ao universo feminino. Quanto a isso, Juliana disse: “naquele instante eu achei que eu tinha uma entrada para ela, porque seu eu tivesse visto ela só fazendo saltos, giros, mortais, quedas e pegadas, talvez eu não aceitasse o convite” (entrevista de 12/02/2008).

Com o aceite de Juliana, Lavínia foi para São Paulo, onde conseguiu salas para ensaios, e conversaram pela primeira vez num jantar. Para a intérprete, a partir da conversa, surgiram e evidenciaram-se outras questões a serem tratadas, as daquele seu momento de vida. Segundo ela, “[...] falei mais ou menos o que eu imaginava para ela, como se fosse uma conversa comigo mesma” (entrevista de 11/03/2011).

Lavínia confirma a ideia de que Juliana teve como ponto de partida e de interesse a lembrança da intérprete dançando a coreografia/espetáculo “Mulheres”, que havia poses que remetiam a imagens antigas de mulheres e que gostaria de tratar desse assunto, o feminino.

Juliana disse a Lavínia que constrói suas obras a partir do corpo/sujeito e suas proposições, e que, para tal, teria de conhecê-la melhor e que não tem por hábito trazer e/ou ditar ações, elaborar sequências com clareza, passos de dança, como se refere em seu depoimento: “[...] eu falei: Lavínia, eu não sei fazer passo em dança, esse negócio

de passa a perna pra lá, passa a perna pra cá, não sei, eu não gosto, eu nem gosto de ver coreografia que tem passo de dança” (entrevista de 12/02/2008).

Segundo Lavínia, Juliana colocou que teria de conhecê-la durante e com o processo para então criar, de fato, algo.

2.4.2 Corpo *co-habitado*: o corpo/sujeito/obra

O corpo da obra ou o corpo/obra cria e apresenta pessoalidades e gestualidades. É simultaneamente criador e criatura, agente propositor de processos de percepção, cognitivos e de desenvolvimento sociopolítico-econômico.

Como, por que e o que queremos dos e com os corpos da dança, das artes performativas, da práxis discursiva do corpo/sujeito? O que agimos e/ou produzimos com nossos corpos?

Juliana representa o corpo de Lavínia como “supertreinado”, com qualidades que ultrapassam as pretensões e características dos gestos e movimentos do cotidiano. Entende que Lavínia, por estar envolvida e gostar de uma estética espetacular, de corpos espetaculares, pode preferir priorizar e expor potencialidades, habilidades e linhas corporais espetaculares (virtuosas).

A coreógrafa e a intérprete parecem buscar outras qualidades, um virtuosismo prosaico, como Juliana propõe e define em sua fala e ações, circunstância na qual, a partir das ações cotidianas e suas sutilezas, entendemos e redimensionamos os gestos, como se a cada pequeno gesto descobríssemos um novo virtuosismo, sem nos limitarmos ao “grande”, ao “potente” e explícito movimento, podendo ser pequeno, frágil e discreto. Uma atitude, e assim ousamos entender, política perceptiva aberta a

diferentes proposições e expectativas, que não unicamente àquela atenta ou voltada para o espetacular. A coreógrafa comenta:

Eu lembro que no primeiro encontro a gente fez um laboratório, a gente se sentou uma de frente pra outra em duas cadeiras e eu falei: vamos tentar conversar com gestos, mas não é mímica, é uma coisa assim pra ver se a gente fica confortável e coisas assim absolutamente simples. A gente olha uma pra outra e vai fazendo. Vamos tentar? E a gente ficou nisso quase uma hora, daí vimos que o processo dava certo porque existia uma coisa mais “mole”, qualquer coisa, sabe, uma coisa menos marcada, mais desarmada, sem impostação. A partir daí a gente começou a criar, então. Os primeiros movimentos que a gente fez de chão surgiram desse laboratório, de espera, de olhar uma pra outra, de olhar de um jeito, de olhar de outro, sem muita preocupação com as mãos, né? (entrevista de 12/02/2008)

Juliana demonstra preferência por movimentos, discursos corporais, menos preocupados com virtuosismos, menos estilizados, sem o uso exagerado do “belo”, o das linhas que serviram e servem de referência para o ser, o fazer e fruir da dança em geral. A coreógrafa parece buscar o que denomina de algo “mais nu”, uma dança com caráter menos representacional, o que se pode perceber na forma de comentar de Lavínia sobre o mesmo momento citado por Juliana:

[...] no primeiro dia de trabalho ela trouxe coisas, pequenos exercícios de laboratório de movimento de espera, bem simples, como você tá aí, então a gente fez o exercício uma de frente pra outra, sentadas, em cadeiras, e então, do jeito que ela mexia me dava um estímulo, então eu fazia outra coisa, e o que eu fazia, dava outro estímulo, então ela foi fazendo e observando. E ela colocou algumas coisas que ela chama de haicai (entrevista de 11/03/2011).

A intérprete qualifica o exercício como “bem simples”, acreditamos que por se estruturar em ações do cotidiano, comuns, como as de um encontro entre duas pessoas, em determinada circunstância, onde as sutilezas fornecem estímulos para movimentações que servirão ou não para a estruturação dos gestos coreográficos da obra.

Parece-nos que, para Juliana, a dança de Lavínia fundamenta-se, principalmente, na construção de passos, linhas, no espetacular. Para que pudessem dialogar, deveriam discutir conceitos, como, por exemplo, o de “passo” de dança. A partir das conversas, Juliana entendeu que passo, para a intérprete, é algo nobre e que juntas teriam de rediscutir, desconstruir tal entendimento, o da nobreza do passo, para então considerar também a nobreza das ações cotidianas, parte das ações/ideias que comporiam o projeto artístico:

[...] tive que desenvolver uma linguagem para conversar com ela e cheguei a conclusão de que o passo é, para Lavínia, um movimento nobre, então é aquela coisa, você enobrece o movimento, isso aqui não é só qualquer coisa, é um passo de dança (entrevista de 12/02/2008).

Uma prática que afetou a maneira de perceber e perspectivas da intérprete quanto a sua forma de mover-se e de envolver-se nas montagens coreográficas está descrita a seguir.

[...] às vezes é difícil, porque eu tenho uma coisa de pernas, né, do Henrique, um monte de perna pra fora, pernas grandes, uma pra aqui outra pra lá, e ela não, a perna quase não tem. O dela é aqui, é meio tudo aqui em cima, a perna vai além de uma sequência, então, é tudo menor. É pelo menos a intenção que tem que ter, porque aqui é como se: tô me movimentando, tô mais me movimentando que dançando, mas com uma intenção. Sempre tem uma história, se eu não me preparo com isso, não sai. Tem muito trabalho (entrevista de 11/03/2011).

A intérprete destaca, em seu depoimento, sensações e descobertas surgidas a partir de dores e cansaço consequentes do processo de pesquisa de movimento, de um corpo, não aquele espetacular, capaz de propor novas formas e gestualidades, que aos poucos eram percebidas e selecionadas pela coreógrafa. A partir de razões do corpo, e não somente das pretensões coreográficas, tornaram-se evidentes e puderam ser perceptíveis e executáveis gestualidades. Lavínia, ao gesticular e falar sobre suas dores corporais realizando movimentos para aliviá-las, propôs, sem pré-projeções, gestos

diferentes daqueles que possivelmente se preocupou em realizar em processos e danças anteriormente. Coreógrafa e intérprete, de certa forma, fazem reflexões, dialogam com o corpo e sobre o corpo, como destaca Lavínia em seu comentário sobre parte do processo criativo com Juliana:

[...] aquela foi uma crise muito forte, que eu nunca tinha tido. Eu falando e gesticulando, só conversando com ela e ela me analisando, e eu dizia: porque nós fazemos assim, e, aqui tem que abrir, ela falava, eu queria abrir aqui nas costas, nossa é uma sensação de ter que abrir, ela ficou olhando aquilo, e falou “nossa, isso é lindo! Você é não sabe o tanto de movimentos que você fez agora, legal?” Falou “eu quero que você fale isso pra mim de novo. Vê como você está se sentindo, onde que está doendo, e vai... vai..., entra no lugar e fica, e vê o quê que sai”. Aí eu fiquei assim, uns dez minutos e eu nem vi. Foi uma viagem mesmo, foi soltando tudo, foi liberando, aí ela ficou assim, ah vamos lá! Isso vai sair lindo pro espetáculo, que é o início, ... não dá pra fazer todo os dias isso, o que eu quero... Mas um dia ou outro coloco coisas novas, que eu tô percebendo (entrevista de 11/03/2011).

As artistas efetivam, a nosso ver, um possível processo de co-habitação, onde as informações que estruturam os corpos/sujeitos de Juliana e de Lavínia provocam, reciprocamente, o surgimento de políticas de percepção inéditas, portanto, escolhas e possibilidades de entendimento e construção de novas gestualidades, plasticidades, projetos. Para Juliana, Lavínia é uma intérprete criadora, que pesquisa e cria movimentos, além de copiar, e estuda gestos sugeridos pela coreógrafa. Destaca que o tipo de relação estabelecido pelas duas foi sendo construído, negociado, e que seu papel não se restringiu à direção ou à dramaturgia; diz respeito à concepção. E que, levando-se em consideração essa perspectiva, a de Lavínia como intérprete criadora, em termos políticos, gostaria que ela pudesse exercer livre-arbítrio sobre o material, gestos, frases, sequências, enfim, que ela pudesse escolher em cena o que fazer e como fazer; e que Lavínia, com suas escolhas, fizesse-a perder a noção do que deveria acontecer, antes ou depois no trabalho; que a intérprete pudesse improvisar sobre o material construído. De

certa forma, foram experimentações e improvisos que levaram a definições importantes do trabalho.

Lavínia, durante o processo, experimentou o uso da voz, experiência que acabou por definir parte da trilha sonora, que tem a voz da coreógrafa em *off*:

[...] e teve uma coisa da voz. Ela queria que minha dinâmica não ficasse “faz, para, faz, para!” Então ela falou “não pode ser previsível, agora eu vou fazer um som pra você, e você vai seguindo”. Então ela estendia (som) e eu tinha que estender o meu movimento e aí eu fui sacando, e ela falou “ah, faz você o som pra você sentir”, e eu não conseguia fazer e falei não vai sair voz nenhuma daqui, né! E ela falou, “faz Lavínia! Esquece que eu tô aqui, faz, primeiro, um tanto de vezes, repete, repete, repete esses movimentos até você se cansar e aí, ahhh, você vai soltar alguma coisa!” E eu comecei a fazer e fiz muito, foi a primeira vez, e é difícil, a primeira vez é sempre assim, né! (entrevista de 11/03/2011).

Juliana reforça a proposta, elogia a intérprete, porém faz considerações sobre Lavínia estar coreografando, e que não é essa a ideia, que deveria seguir a própria respiração, estar atenta a seu interior, e não ao exterior, para poder soltar-se. Comenta com Lavínia que ficava muito bom quando esta fazia os movimentos com som. Segundo Lavínia, foi a partir dessa perspectiva que surgiu parte da trilha sonora: “Foi uma das coisas que ficou. Por causa disso, eu achei interessante, e até tinha uma música, que é uma intervenção como se fosse igual à primeira, que tem uns momentos de voz”.

A primeira cena do trabalho tem como trilha a intervenção de voz de Juliana, e a segunda parte, e final, uma música.

Para Lavínia, tantas conversas e práticas repercutiram positivamente em suas reflexões sobre preferências e forma de dançar. Destacou ter entendido que se movimentar e preocupar-se com os movimentos é uma prática comum para ela e que isso poderia ser diferente, uma vez que as diferentes preferências estéticas sugeriram, para a concretização do processo coreográfico, investigações e reavaliações sobre o corpo da dança e a dança.

Juliana propõe a Lavínia correr o risco de não ter, como intérprete, a certeza do que está por vir, ainda que se trate de um improviso estruturado. Isso era uma novidade na prática para Lavínia, que, para tal, teve de modificar sua maneira de estar e pretender apresentar-se, “dizer” a coreografia, quase sempre em ordem estruturada diferente, de acordo com a preferência e escuta de seu corpo a cada nova apresentação. Uma forma, segundo Juliana, de provocar e manter o frescor da obra.

Segundo Lavínia, “aí tinha dia que ela chegava e falava, ‘hoje não dá pra fazer nada, vamos sentar e conversar’. Aí ela me esclarecia tudo de novo, e tudo o que ela falava era muito bom. Aí, quando eu ia fazer... ficava assim...!” (entrevista de 11/03/2008).

A ideia de risco parece desconfortável para artistas que estão habituados a dançar trabalhos com estruturas coreográficas permanentes, definidas e repetíveis. Talvez por, ainda que indiretamente, sugerir reflexões sobre eficiência e habilidade corporal, coerência e credibilidade, conceitos e definições que integram, a nosso ver, preferências, opções, ensaios-erros, entendimentos provisórios sobre nós mesmos, os outros e o mundo. Como será que Juliana percebe e entende as próprias opções, juízos de valor? O que não quer? Quais são suas recusas? E Lavínia? Processos criativos dependem de ter-se consciência plena do momento, de tantos esclarecimentos, conceitos e/ou motivações de cada etapa de definição ou estruturação do gesto ou coreografia? Seriam todas as etapas explicáveis, narráveis, traduzíveis?

Juliana fala sobre processos de composição, de construção de ideias, de obras fazendo associações com a aprendizagem da língua inglesa e a partir de sua experiência como professora de inglês. Comenta que, quando queremos aprender inglês, não conseguimos entender absolutamente nada do está sendo dito, e sequer conseguimos fazer-nos entender, porque os que falam a língua inglesa não o fazem com a clareza da

palavra escrita corretamente, que, para além dos atalhos, há subtextos desconhecidos, acordos subentendidos, invisíveis, indescritíveis, o que, segundo a coreógrafa, também se dá em novos processos criativos, que os encaminhamentos, as ideias não são tão claras e conscientes, são difíceis, muitas vezes inexplicáveis ou indecifráveis numa primeira instância. Trabalhar num projeto novo com diferentes pessoas é como aprender uma língua estrangeira. Inicialmente, a comunicação é truncada, trabalhosa. E que sua experiência como professora de inglês levou-a a considerar existir mais coisas do que letras e palavras nas frases que pronunciamos, e que é isso que lhe interessa, a comunicação, e que às vezes engolir palavras pode dizer muito mais do que pronunciá-las com clareza, o que, de certa forma, buscou encontrar e desenvolver com Lavínia, e que, a nosso ver, foi possível efetivar. Juliana provocou o potencial comunicativo de Lavínia, que encontrou nos detalhes, no prosaico, nas sutilezas e pormenores do universo feminino e belo da intérprete. Lavínia, a nosso ver, experimentou mais intensamente o espaço e a estética da kinesfera. E ainda com sofrimento, dores e lesões, uma vez que as movimentações exigiam diferentes padrões e habilidades, que não os conhecidos, e reconheceu poder ampliar seu poder comunicativo, portanto, seu potencial artístico.

Segundo Juliana, o que ficou daquele corpo/sujeito, o de Lavínia, o que lhe afetou, em parte, foram algumas questões físicas, para além de suas habilidades corporais, como, por exemplo, a beleza de Lavínia. Para a coreógrafa, “essa” beleza feminina tem influência no trabalho, e queria que Lavínia ficasse bonita em cena, mas que essa beleza fosse “despida”. Sob essa perspectiva, ressalta que possivelmente seria muito diferente se tivesse criado um trabalho, por exemplo, com uma mulher não tão bonita. E se assim fosse, possivelmente trataria de outras questões, e que, segundo ela, “... talvez eu não me interessasse tanto pelo prosaico”. Para Juliana, trabalhar com ou

partir da beleza de Lavínia, e poder ver seu desnudar-se, é surpreendente e gratificante, uma forma de compreender e confirmar seu encaminhamento profissional. É poder dizer coisas que precisa dizer mesmo não estando em cena, conforme comenta: “para mim é gratificante, porque sinto que eu tenho alguma coisa para falar, mesmo que eu não dance”.

2.5 A Performance: Na Borda do Tempo

A apresentação da obra pode ler-se no fôlder (em anexo).

Solo sobre virtuosismo prosaico e do simples, a partir de poses de espera e gestos inacabados. Busca-se o movimento familiar que se torna estranho pela manipulação de suas dinâmicas, acelerando algumas passagens, borrando ou suspendendo outras. O título refere-se a esse novo desafio a que Lavínia Bizzotto se propõe ao lidar com as inquietações artísticas da coreógrafa Juliana Moraes. Após dez anos dançando para a companhia Quasar, e tendo construído um corpo incrivelmente hábil e virtuoso em movimentos complexos e fortemente estilizados, a bailarina se abre para essa nova possibilidade.

Ainda que nosso propósito não seja o estudo de espetáculos de dança, ou mesmo de coreografias, apresentaremos a seguir algumas reflexões sobre a *performance* de Lavínia Bizzotto, efetivadas a partir da associação da análise do processo à proposta de Roquet (2011) de análise do movimento³⁴. Para tal fim, selecionamos algumas referências de leitura do gesto, sugeridas pela autora, como ponto de partida para nossas reflexões. Cabe ressaltar que tal opção surgiu principalmente da oportunidade de prática da proposta de Roquet (2011), em um *workshop* teórico-prático oferecido pelo

³⁴ Christine Roquet é professora de Análise do Movimento (ADM), no Departamento de Dança da Universidade de Paris-8, Vincennes-Saint Denis, desde 2003, e corresponsável pelo Departamento de Dança daquela universidade. O Departamento de Dança de Paris-8 é referência na pesquisa em dança e movimento corporal. Oferece linhas de pesquisa que abrangem a criação coreográfica, a historiografia da dança, a relação da dança com as novas mídias, a análise de obras e a análise de movimento. A linha de pesquisa em Análise de Movimento, proposta por Hubert Godard, e desenvolvida por Roquet, integra um campo de pesquisa bastante específico, o de estudos da corporeidade.

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em setembro de 2011, onde e quando foram praticados e discutidos os pressupostos com os quais e a partir dos quais construímos e fundamentamos nossa perspectiva do espetáculo.

Segundo Roquet (2011), a análise do movimento investiga o estilo particular de cada um se mover, gesticular, expressar, segundo sua própria sensibilidade perceptiva (relativa a sua faculdade de sentir), sua própria sensação como espectador, de seus parâmetros do corpo e de suas relações com o uso do espaço, da força gravitacional, do olhar, das unidades escolhidas (membros inferiores e superiores, mandíbula ou cabeça, coluna, cintura pélvica e escapular) da atitude respiratória (inspiração ou expiração na origem do movimento), da expressividade geral³⁵. Ao analisarmos a *performance* de Lavínia, levamos em consideração dois dos referenciais que sugere a autora, o uso do espaço e o da força gravitacional. E a partir dessa escolha, definimos como tema principal as quedas e entradas no espaço. Roquet, assim como Godard (1999), considera que há sempre uma atitude com relação à gravidade que antecede a ação ou o gesto “principal”, o que Godard (1999) denomina de pré-movimento e que, segundo o autor, apoia-se no esquema postural, na organização tônica corporal de cada indivíduo. Tais “características tônicas antecipam qualquer de nossas ações, percepções, servindo de pano de fundo, de tensor³⁶ de sentido para essa figura que é o gesto” (Godard, 1999, p. 13). Sem a pretensão de discutir-se a proposta de análise de Roquet, não que não tenhamos interesse, vislumbramos nas referências de relação com o espaço e a

³⁵ Conforme anotações feitas durante o curso de análise do movimento, realizado em setembro de 2011, com informações complementares do Relatório Final do Curso de Análise do Movimento, elaborado pelos alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio.

³⁶ Tensor – [...] Adj. 1. Que estende. S.m. 2. Anat. músculo que serve para fazer a extensão de qualquer órgão ou membro” [...] (Ferreira, 1986, p. 1663).

gravidade aspectos da movimentação de Lavínia que podem ser percebidos, estudados e discutidos com certa clareza.

Lavínia inicia sua *performance* em silêncio, em pé, sem deslocar-se, realizando, sob um foco de luz, pequenos movimentos de cabeça, mudando o foco do olhar, que aos poucos passa a dialogar com efeitos de voz e instrumentos gravados, e gradativamente fazendo uso discreto da voz.

Conforme entrevista, a intérprete tem dificuldades com o uso de voz, da palavra em cena, mas, não por isso, são discretos os sons que ela pronuncia; na verdade, são pequenos sussurros, falas interiores conforme proposto pela coreógrafa. O início do trabalho parece crucial para que Lavínia reforce seu propósito e intenções interpretativas, que visualizamos como “o/um momento de introspecção”. Ambientação sugerida pela intérprete que sutilmente contextualiza a estrutura coreográfica seguinte, que se localiza no plano baixo, com momentos de deslocamento no chão intensos, mudanças de plano, portanto de quedas, mas principalmente no chão. Lavínia parece ter uma relação bastante diferente com a gravidade que a da coreógrafa. Ainda que tenha vasta experiência com virtuosismos, quedas e malabarismos, que compreendemos pertinentes à horizontalidade da dança contemporânea, forte característica do estilo dançado por Lavínia por muito tempo, parecem ser fortes em sua corporeidade referências a formas (linhas) corporais longilíneas e que facilmente poderíamos associar a valores cobrados e comuns especialmente para dançar-se balé (clássico), ainda que saibamos não ter sido o balé a técnica principal de sua formação como intérprete e profissionalização.

Ao realizar as quedas, a intérprete parece fazê-lo sem entregar-se de fato aos encantos da gravidade, como se sua organização tônica para uma queda fosse similar ou igual a seu estar em pé, ou seja, com certa apreensão, tensão, ou relativa a certo controle

postural, como quando numa pose, sem em momento algum ceder totalmente à força gravitacional. Nas quedas realizadas pela coreógrafa, durante os ensaios, ainda que sem a intenção de largar-se por completo ao final, é possível localizar em seu trajeto de descendência um momento de entrega, ainda que apenas durante o percurso. Entenda-se que temos como referência os ensaios, as representações das artistas sobre o processo e, na mesma proporção, percepções sobre a movimentação da coreógrafa. Essa relação com a gravidade, mais atenta a subir que a descer, constitui, a nosso ver, a maneira de Lavínia entrar no espaço. E que parece ter como premissa a projeção, portanto uma relação com o chão e membros inferiores de querer subir, ou de alcançar longe. A isso é que denominamos projeção, ir por e para cima, e para fora, para longe da kinesfera. E fica bastante evidente, perceptível que, em geral, essa intenção localiza-se na parte superior do corpo.

De certa forma, essas suposições sobre como Lavínia move-se reforçam a ideia de sua tendência a movimentos que tenham relação com elevações, distanciamentos, projeções, movimentos para fora do corpo, para além de sua kinesfera, conforme ela mesmo reconhece em seus depoimentos. Ao ser provocada pela proposta de Juliana, a descobrir e a desenvolver novas e pequenas gestualidades, um virtuosismo prosaico, sua relação com a gravidade parece ter-se transformado, conforme apreciamos no decorrer do espetáculo, sem o nervosismo da estreia, mais ainda nos ensaios técnicos, quando Lavínia demonstra a cada nova tentativa e parte do espetáculo modificar sua relação com o peso de seu corpo nas ações, relações e intenções dele no espaço. A intérprete aos poucos, durante o espetáculo, vai demonstrando ter encontrado outros “tons”, outros pesos para seus gestos. O costume de fazer para fora e com muita clareza e limpeza suas danças, até ali, preferir ou estar habituada a movimentos de dança grandes, virtuosos, de certa forma levou a intérprete à não percepção e reconhecimento de seus possíveis

virtuosismos prosaicos, da possibilidade de agir pequenos e belos gestos como os provocados pela coreógrafa. Pés, pernas, força, querer sair do chão são muito evidentes na estética da dança de Lavínia, o que certamente encanta os espectadores, qualidade que, felizmente, se mantém durante o espetáculo, e que de certa forma fica ainda mais evidente quando dividem a cena com suas novas perspectivas de usos da gravidade e relações com entradas no espaço.

Lavínia, a nosso ver, utiliza-se de força física em excesso, em alguns movimentos, o que talvez venha a modificar-se se seguir trabalhando com seu corpo e a partir de suas percepções sensíveis. Essa tensão dada por Lavínia aos movimentos, entendemos, está relacionada à necessidade de controle exigida em movimentações de difícil grau de execução. E se seu corpo está acostumado e ela recorrer, nada mais coerente que dela usufruir, especialmente numa noite de estreia, pois já sabe que “dá certo”. Como Roquet, entendemos ser importante discutir e estudar sobre como trabalhamos com os corpos dos bailarinos. De onde se originam (quem é aquele bailarino) os movimentos dos bailarinos? E, a nosso ver, ao destacarmos algumas qualidades e características do jeito de Lavínia expressar-se, mover-se, pareceu-nos evidentes as questões latentes de Roquet, nas preocupações e propostas para a criação da coreógrafa durante todo o processo. E que, Lavínia, ainda que sofrendo consequências em seu corpo, que atribuímos, em especial, ao pouco tempo de relação com novas propostas de organização tônica para a realização das movimentações e pela estética das ações pretendidas por Juliana, descobre a possibilidade de reinventar-se, redimensionar suas pretensões e projetos artísticos e pessoais, como a própria intérprete comenta na entrevista. Outro corpo, outras versões de Lavínia. E não diferente, passa-se com a coreógrafa, ao poder experimentar, outras possibilidades, lidar com uma mulher bela e um corpo longilíneo e a partir dele descobrir diferentes encaminhamentos para

seus próprios gestos, e mais intensamente, a nosso ver, o permitir-se vagar por imaginários inéditos, com aquilo que não percebia, descobrindo, quem sabe, novas matérias e material para seus futuros projetos artísticos.

2.6 Representações e Reflexões

A seguir disponibilizamos alguns trechos dos depoimentos que consideramos representar e constituir parte das ideias e impressões que cada um dos participantes tem de seu parceiro de trabalho, sobre o processo criativo. Estes integram a análise interpretativa por triangulação, porém não foram citados/escritos, apresentados no corpo do texto. O objetivo é que, após a leitura e o estudo da análise apresentada, o leitor possa experimentar, ainda que simploriamente, construir, a partir de sua perspectiva e percepções do texto (entrevistas) e das imagens (registro em DVD), as próprias representações sobre o sujeito e o processo, ou sobre a “imagem” que dele faz o outro, nesse caso, a partir das representações textuais de Lavínia Bizzotto e de Juliana Moraes. Portanto, para evitar possíveis direcionamentos de nossa parte, além dos já presentes nas considerações feitas na análise, acompanham os depoimentos apenas informações pertinentes ao enfoque dado na entrevista, referentes aos trechos selecionados.

2.6.1 Representações e reflexões de Lavínia Bizzotto

Lavínia Bizzotto destaca que sua amiga Gica, ex-bailarina da Quasar Companhia, teve papel fundamental na escolha da coreógrafa, visto que nunca a havia visto dançar a não ser em vídeo, o que a amiga lhe mostrou. Sobre esse aspecto faz algumas

considerações, sobre suas dúvidas e a possibilidade de correr riscos, uma vez que não conhecia bem Juliana³⁷:

[...] a Juliana eu tinha visto por vídeo, porque a Gica me apresentou o trabalho dela. Mas eu nunca tinha visto ela ao vivo. E com o vídeo eu fiquei tão assim..., que eu nunca mais esqueci daquele trabalho. Fiquei pensando nela, fiz uma desconstrução [referindo-se a sua vida profissional] e falei: eu acho que eu quero trabalhar com uma mulher.

Liguei pra ela, conversamos sobre se ela poderia, sobre datas e tal. Depois ela me ligou e falou, “ó, eu posso”! E eu falei, ah, então eu vou fazer com você. Mas eu nunca tinha conversado com ela sem a Gica, que foram duas vezes, saindo, na rua e tal.

Expectativas sobre trabalhar com Juliana Moraes. A intérprete, ao fazer sua opção pela coreógrafa, paralelamente, como que quase simultaneamente, faz reflexões sobre ser ou não importante conhecer o trabalho de e com quem irá partilhar ideias e processos.

Foi meio no escuro mesmo! Então, ela foi superatenciosa e aceitou. E o mais legal é que, ela nunca tinha coreografado para outra pessoa, e eu não sabia isso também, a gente tem que perguntar né! Mas deu certo. E se não tivesse dado? Eu falo porque a gente tem que ver como a pessoa trabalha. Eu sempre trabalhei só na Quasar Companhia de Dnaça, então eu nunca tive esse olhar. Um tanto de coisas que a gente tem que aprender, então, ela já coreografava no meio, mas só fazia para ela, e aí eu achei muito legal, porque foi um aprendizado para ela também.

Descobertas. Lavínia parece reconhecer a partir de seu corpo, e não apenas de explanações verbais, mudanças de percepção, de perspectivas, principalmente sobre seu corpo e suas possibilidades expressivas. Paralelamente às novas descobertas, constata tradições e qualidades que atribui a experiências e histórias profissionais, reconhecendo os efeitos de sua escolha e as contaminações referentes a elas.

³⁷ Todos os trechos dos depoimentos selecionados a seguir foram retirados da entrevista concedida pela intérprete em março de 2008.

[...] uma coisa que eu vi, que eu fiz e que deu certo, foi logo depois do meu machucado, quando eu fiquei aqui (no Rio de Janeiro) e ela em São Paulo, e eu fiquei estudando sozinha tudo, foi importante porque eu estava meio dependente dela.

[...] eu gostava do que ela me mostrava, mas meu corpo resistia, eu não..., e eu falava “Meu Deus!”, eu acho tão só (pequenas ou poucas as movimentações) que eu fazia, e me perguntava, “nossa, será que tá legal...? Ai, meu Deus, que vergonha!

Para mim foi engraçado, parece que o processo é mais importante mesmo!

[...] foi um processo em que eu descobri tanta coisa, meu jeito..., e o que mudava no meu jeito de conversar muito com essas pessoas.

Me tirou do lugar, e eu acho, agora, que fica muito legal. Porque te tira dessa parada de conforto.

[...] porque eu tenho uma “coisa de pernas”, que trago de minha experiência com o Henrique (coreógrafo com quem trabalhou/diretor da Quasar Companhia de Dança), de pernas para “fora”, de movimentos grandes de pernas. O trabalho dela não essa característica. O dela é “aqui” é meio tudo aqui em cima, a perna vai além de uma sequência, então, é tudo menor, é tudo pequeno, mais detalhado.

Sobre crises e cansaço, motivos que chamaram nossa atenção e que tiveram forte influência na definição do tema da tese. Com pouco tempo para o processamento de tantas informações e provocações, o corpo, a nosso ver, trabalha, ainda que assumidamente dentro dessa perspectiva, em estado de alerta, com outras referências sobre seus limites e possibilidades.

E aí eu pensei, eu tenho que fazer, e chegar no processo de alguma maneira, porque eu tava em crise. Eu não tô conseguindo fazer o que ela quer. Depois que eu fui descobrir que ela tava em crise também, que ela não dormia e também pensava, “Meu Deus, eu não consigo fazer a Lavínia..., eu não tô conseguindo explicar para a Lavínia o que eu quero”! Ela achou que era um problema dela e eu achando que era um problema meu.

Surpresas e novidades. Após lidar com limites e desgastes, impostos pelas circunstâncias as quais se sujeitou, ou seja, em parte sem controle (o habitual), correndo riscos, descobre outras questões e outras possíveis sensações e estética. Talvez as que não seriam percebidas, a não ser fora da ordem.

Depois de ficar só, estudando, ela voltou de São Paulo e então eu passei para ela o que estive fazendo e ela ficou muito feliz, curtiu, dançou, e ficou toda contente e disse: “que maravilha, que alívio, eu tava muito insegura, eu nunca tinha trabalhado com alguém (criado para alguém) e não sabia que se eu tava conseguindo colocar, passar o que eu queria”. Então ela viu que dava certo. Que dá certo, entendeu?

[...] eu tô me movimentando, eu tô mais me movimentando que dançando! Mas com uma intenção, sempre tem uma história, você tem que..., se eu não me preparo pensando nisso, não sai. Tem muito trabalho, e sempre fica algo... no ar, a ser pensado...

Expectativas quanto aos resultados, quanto ao espetáculo. Lavínia surpreende-se e fica aliviada com o comentário da coreógrafa, elogios, e associa-os e recebe a partir do referencial de tempo no qual foi efetivado o processo. Em sendo assim, pergunta se de fato seria necessário mais tempo e como isso poderia afetar a obra.

[...] mas é isso, e ela falou: “Lavínia, não é qualquer pessoa que consegue, chegar onde chegamos e a gente nem conseguiu fazer de um jeito meio certinho, de tantas coisas que aconteceram”! Então, pra mim foi, nossa..., superimportante, compensou!

[...] se tivesse mais tempo (para o processo), teriam coisas... a música... tava ouvindo a música agora, tava vendo o trabalho hoje, inteiro, sabe, coisas assim que te deixam um pouco nervosa, meio insegura e também da movimentação, que eu gostaria de me aprofundar mais. Com relação a isso eu acho que é pouco tempo...

[...] mas ao mesmo tempo, depois eu fico pensando, e se a gente tivesse mais tempo, será que...? Fica um jogo assim..., ao mesmo tempo que eu gostaria que tivesse tido mais tempo, depois eu vejo que..., parece que..., saiu assim e aquilo foi em pouco tempo, não sei..., é a característica do trabalho, apesar de ser..., supostamente curto, faz parte do trabalho. Faz parte!

2.6.2 Representações e reflexões de Juliana Moraes³⁸

³⁸ Todos os trechos dos depoimentos selecionados a seguir foram retirados da entrevista concedida pela coreógrafa em fevereiro de 2008.

Expectativa sobre trabalhar com Lavínia Bizzotto. Juliana, ao referir-se a corporeidade de Lavínia, fá-lo levando em consideração, além de suas qualidades técnicas, algumas representações sobre corpos à diversidade que percebe entre os corpos com os quais está habituada a trabalhar e um conhecido, porém com qualidades com as quais não estava habituada a lidar, destacando a possibilidade de poder vislumbrar questões nunca antes percebidas, e como a intérprete faz referência a sua primeira conversa ao telefone sobre a proposta.

Para mim é incrível porque eu vou começar uma companhia agora [2008], e eu descobri (com parte do processo) um certo vocabulário, coisas que me interessam que eu nunca tive tino de descobrir com ninguém.

Porque todas as pessoas que eu escolhi [referindo-se a nova companhia de dança] são pessoas que tem formação parecida com a minha. Eu faço um trabalho para mim, para uma escola, faço um duo ali, não é gente de companhia, são conhecidos que trabalham com projetos entre outras coisas, na minha área [São Paulo]. E a Lavínia é de companhia. Ela é uma intérprete famosa, reconhecida, de uma companhia importante. Então, trabalhar com esta proposta, desse tipo de estilo, eu acho que é fantástico mesmo.

[...] ela ficou dos vinte aos trinta anos na Quasar. Agora ela saiu e ficou seis meses sem dançar, de tão cansada de dança em geral. E quando ela resolveu voltar, decidiu que não iria trabalhar com homem. Tinha vontade de trabalhar com uma mulher. Ver como é que era. Eu acho que tinha uma certa relação de poder..., quem sabe, eu acho...

[...] quando conversamos sobre a proposta por telefone, perguntei: Lavínia, sobre o que você quer falar? Ela disse, não sei, tenho que pensar, nunca tive que pensar nisso. Ai ela desligou e quando chegou em São Paulo, chegou cheia de ideias.

Juliana busca repercussões em e com o processo com Lavínia e parece compreender que suas provocações, efetivadas em comum acordo com a intérprete, afetam, ainda que indiretamente, seus entendimentos sobre organização e hierarquias no campo da dança.

Eu sinto que a gente tem uma relação de coreógrafa e intérprete. E a Lavínia é uma bailarina criadora, percebe? Ela cria movimentos e às vezes ela copia movimentos que eu faço para ela. Mas eu não estou só como diretora. Eu acho

que esse foi um processo que foi sendo negociado. Então, por exemplo, sobre a música que vai entrar, eu vou falando, olha, eu acho que a música tem que ser mais ou menos dessa maneira, eu estou dirigindo a concepção do trabalho. Ela entra como criadora de muitos movimentos. E cada vez mais eu gostaria que minha ideia maior era que, em termos até políticos, que ela ficasse, ganhasse tanto poder sobre o material que ela pudesse escolher em cena o que fazer com ele. Então nesse sentido é que eu acho que se ela improvisasse dessa maneira com esse material, aí isso seria o máximo do máximo. Quando eu já não reconhecesse mais os direcionamentos... quando eu ficasse confusa, nossa, mas esse movimento vinha depois desse? Ou vinha depois daquele? Isso seria para mim, dar para ela o poder sobre a coisa?

Definições técnicas e estéticas do trabalho. Juliana comenta sobre a composição da equipe técnico-artística: figurinista, iluminador e músico (seleção de trilha sonora). A nosso ver, demonstra, ao fazê-lo, disponibilidade em trabalhar em colaboração, uma vez que discutiu, conforme considera importante, todos os itens, sem impor qualquer um dos componentes da cena.

[...] o figurino, quem vai fazer é o Cássio Brasil, e a Lavínia está trazendo ele da Quasar. Mas eu gosto do Cássio, do figurino da Quasar. Ele faz figurino para teatro em São Paulo. Ele deu uma palestra na universidade onde eu dou aulas, é muito inteligente, fala do jeito que ele vê a roupa, a vestimenta. Então a gente foi na Oscar Freire, em São Paulo, e quase compramos um vestido da Loja Maria Bonita, que estava em promoção. Ficou perfeito, maravilhoso, já ia resolver todos os nossos problemas, mas daí ele falou não, vamos criar...! [risos]. OK, porque com um pouco mais de tempo e material ele vai poder ver o trabalho e música, que é do Bruce, marido da Lavínia.

[...] é o iluminador que faz a luz para o Bruce, que fará a nossa. Mas eu já falei que eu gostaria, que eu acho que tem que ser uma coisa muito simples, porque qualquer efeito dramático vai arrebentar com o trabalho.

Até a música, vai ser muito simples. A primeira cena a gente gravou a minha voz. Então o Bruce fez montagens com o Miro cantando, ficou bem legal, eu não vou estar dançando, mas eu vou estar lá... [risos] não tem jeito!

Sobre compor, criar dança contemporânea para o evento Solos de Dança no Sesc, Juliana, além de falar sobre nunca ter composto um trabalho tão rapidamente e, como ela mesma destaca e denomina, “de encomenda”, considera que ela e Lavínia tiveram como ponto de partida e referência o vídeo com a coreografia Três Tempos.

É a primeira vez que eu faço isso assim tão rapidamente. Então eu falei para a Lavínia, você veio por conta de um trabalho específico meu, a referência era da percepção dela do DVD. E não, das *performances* que fiz no Panorama de Dança no Rio. Então de certa maneira aí já vem uma certa encomenda, porque a pessoa tem uma certa projeção. Olha, eu gosto desse trabalho!

[...] para mim também é interessante voltar para esse trabalho de dois anos e meio atrás³⁹ e melhorar e viver isso no corpo de outra pessoa, como ela cria em função de uma proposta mais antiga. Então esse foi o primeiro foco. Agora, nos primeiros dias eu quase não dormia, porque eu falava, gente, agora eu tenho que ser criativa, eu tenho que ser boa, eu tenho que ter boas ideias. E o negócio é que quando você tem um processo de seis, sete meses, você erra, você pode errar... Com um processo com prazo apertado assim, você não pode..., depois de duas semanas, você não pode falar que não deu certo, vamos tentar outra coisa, porque duas semanas é quase a metade do seu tempo. Não é? Neste caso você tem que fazer em seis semanas! Lidar com imprevistos, ela ficou machucada uma semana. Então tem isso, e certamente uma cobrança minha e da Lavínia de que não seja um estudo apenas, e sim algo que as pessoas reconheçam como um trabalho amadurecido, uma ideia crível.

Expectativas quanto aos resultados, quanto ao espetáculo. Juliana faz considerações sobre o que acredita ser importante para e quando se é coreógrafo. A paralelamente a isso demonstra seu desejo de também dançar a obra.

Hoje Lavínia estava fazendo uma seção de fotos e fez a cena da cabeça, e eu faço essa cena no trabalho que ela viu, no DVD, uma cena de cinco minutos, em que eu separo cabeça, braço, mão. Fico horas e horas brincando com isso, e eu vi a foto do fotógrafo e pensei, eu nunca vou ter uma foto dessa pra mim [risos]. Mas a gente tem que ter, enquanto coreógrafo, uma generosidade, uma projeção, e eu nunca tive, tanto que agora na companhia, eu vou dançar também e eu não sei, algum dia eu vou ter que sair. Mas eu não acho que vai ser simples.

Esperamos que as referências oferecidas permitam aos leitores a construção das próprias representações sobre os artistas e suas relações como um processo de criação. Que, paralelamente aos propósitos desta etapa, tenham descoberto outras e novas questões, que não as desta tese, e que elas lhes permitam mergulhar na complexidade

³⁹ A coreógrafa refere-se a sua coreografia *Três Tempos*, que Lavínia assistiu e que de certa forma serviu de referência, tanto para escolha da coreógrafa quanto pela linha de pesquisa a ser trabalhada.

implícita em estudos e propostas de análises de processos artísticos e de arte; e que tais referências sirvam, também, como suporte complementar às análises apresentadas.

3 Parceria: Ana Botafogo e Ana Vitória

3.1 Contextualização

O primeiro contato para a solicitação de acompanhamento do processo de criação para estudo foi feito com Ana Vitória (coreógrafa), que preferiu explicar a proposta, ela mesma, a Ana Botafogo (intérprete), uma vez que, segundo a coreógrafa, já teriam iniciado parte da primeira etapa do processo em meados de janeiro, em encontros nos quais conversaram sobre o tema, fizeram alguns laboratórios e trataram da conciliação das agendas. Segundo a coreógrafa, a ideia de trabalharem juntas surgiu a partir de um convite de Angel Vianna para outra ocasião e evento, anterior ao convite do Sesc. Foi a partir de uma conversa com a diretora e curadora do evento, Bia Radunsky, que ficou sabendo que trabalhariam juntas e convidou-as para o projeto Solos de Dança no Sesc.

Nos ensaios seguintes à solicitação e aceite de acompanhamento, foi possível a realização de anotações, registros de vídeo e entrevistas.

Essa parceria teve algumas peculiaridades: a participação da primeira bailarina do “Brasil”, que dançaria um trabalho de uma coreógrafa de dança contemporânea baiana num evento que propõe inovação, riscos, pesquisa, conjunto de condições que certamente afetaram os modos e maneiras de proceder das duas artistas durante todo o processo.

Entretanto, foram detalhes sutis que explicitaram os cuidados dispensados, hierarquias e respeito, que só puderam ser percebidos por um observador que teve a

oportunidade de ter trabalhado em diferentes momentos com as duas profissionais. Ana Botafogo, muito requisitada e valorizada no mercado da dança clássica, ao propor-se experimentar uma nova dança, em um espaço que não lhe era familiar, permitiu-se arriscar, tanto quanto Ana Vitória, uma artista independente, professora universitária, mãe de dois filhos, com um considerável número de premiações em seu currículo.

Há relações hierárquicas no meio da dança e, naquele contexto, pareciam estar definidas com tranquilidade. Ana Botafogo desempenhou seu papel de intérprete, com profissionalismo, sendo absolutamente objetiva e dedicada ao processo; na mesma proporção, Ana Vitória, como coreógrafa, teve objetividade e cuidado em suas sugestões e proposições de movimentos e mudanças/modificações. Atenções e cuidados pertinentes ao fazer artístico, reforçados por se tratar da intérprete Ana Botafogo. Essa parceria suscitou forte expectativa no meio da dança por parte de especialistas, críticos e público em geral, uma vez que seria a primeira vez que Ana Botafogo participaria do evento Solos de Dança no Sesc, apesar de ter sido convidada a participar outras vezes.

Foram quatro os ensaios observados na sala de dança do anexo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em fevereiro de 2008. Muitas vezes a coreógrafa e a intérprete tinham de procurar os responsáveis pela vigilância para que abrissem as portas das salas, uma vez que a Companhia do Theatro Municipal estava em período de férias.

Os ensaios, em sua maioria, foram precedidos de aulas de dança contemporânea ministradas pela coreógrafa e/ou, principalmente, por aulas de balé clássico, ministradas pela professora Inês Pedrosa, bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Foram observados, também, um ensaio técnico e um ensaio geral, nos quais as equipes técnicas, de produção e artistas utilizaram e experimentaram os elementos cênicos e técnicos do espetáculo. Nesses ensaios, a curadoria definia a ordem de apresentação dos quatro trabalhos da noite, juntamente com a equipe de produção do

evento. Assim sendo, quatro trabalhos por noite eram apresentados de quinta-feira a domingo, às 21h, no Teatro de Arena do Espaço Sesc.

3.2 Formação e Profissionalização

3.2.1 Ana Botafogo

Primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Ana Botafogo já se apresentou em praticamente todo o Brasil, na Europa e nas Américas do Norte, Central e do Sul. Ana Botafogo tem formação em balé clássico, é primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Possivelmente, trata-se da representante mais popular da classe da dança “erudita” (balé clássico) e é notoriamente reconhecida e admirada em todo o Brasil. Recebeu títulos e reconhecimento público da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro de Embaixador da Cidade do Rio de Janeiro; da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro de Benemérito do Estado do Rio de Janeiro; do Ministro da Cultura da República Francesa, em 1997, de “Chevalier Dans L’Ordre des Arts et des Lettres”, e, em 1999, do Ministério da Cultura do Brasil, que lhe outorgou o Troféu Mambembe 1998, pelo reconhecimento ao conjunto do trabalho e divulgação da dança em todo o território nacional. Recebeu do Ministério da Cultura a Ordem do Mérito Cultural, na classe de Comendador, por ter-se distinguido por suas relevantes contribuições prestadas à cultura no país. Apresentou-se em praticamente todos os estados do país com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro ou com diferentes companhias e academias de balé. Como pessoa pública da dança no Brasil, Ana Botafogo passou a significar/representar o balé no país, contribuindo, de certa forma, com a divulgação e

sobre a “vida” de uma dança com regras e determinações tão fortes, linguagem codificada, aqui em crise ou quase em extinção.

Ana Botafogo concluiu sua graduação em dança pela UniverCidade, no Rio de Janeiro, em 2009. Isso foi possível devido a sua determinação e a um convênio entre as instituições, no qual a graduação em dança foi oferecida para os bailarinos e professores do Theatro Municipal, nas dependências dele.

3.2.2 Ana Vitória

Bailarina e coreógrafa baiana, é formada pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e Mestre em Dança pela Universidade Gama Filho do Rio de Janeiro. É professora das Faculdades Angel Vianna e UniverCidade, RJ. Trabalhou com a Cia Terceira Dança (SP), Grupo Tran-Chan (BA) e Cia Endança (DF), entre outras. Em 1994 morou na França, onde trabalhou com coreógrafos de renome da Nouvelle Danse Française. No Rio, dirige a Cia Ana Vitória Dança Contemporânea desde 1996 e consta de seu repertório 15 peças de dança, entre seus solos como intérprete-criadora e espetáculos para companhias. Recebeu o APCA 1997, Mambembe 1998 e RIODANÇA 1999. Suas últimas peças coreográficas, “O Exercício de Dom Quixote” e “Manuelagem” – 2006, estrearam com sucesso no Rio de Janeiro, sendo indicadas como uns dos melhores espetáculos do ano (currículo apresentado no fôlder do evento).

Ana Vitória é intérprete e coreógrafa, destaca em sua formação ginástica rítmica desportiva, jazz e dança contemporânea. Na década de 1980, graduou-se no Curso de Dança da Universidade Federal da Bahia. Segundo a coreógrafa, o curso teve forte referência no expressionismo alemão, pois artistas alemães participaram da estruturação curricular em questão e, também, no pensamento americano, devido ao intenso

intercâmbio entre professores da Universidade Federal da Bahia e instituições dos EUA, numa fase de transição dentro da universidade, fatos aos quais atribui e associa seu interesse por pesquisa do movimento, experimentações e criação.

Morou na Europa, onde atuou como intérprete de companhias de renome. Destaca ter sido na França onde pôde de fato compreender o que seria ser um profissional da dança, ter uma relação produtiva e de maior responsabilidade sobre projetos e processos, uma atuação profissional diferente da exercida na Universidade no Brasil. Concluiu seu mestrado em 2004, pela Universidade Gama Filho, no Rio de Janeiro.

Participou como intérprete de algumas companhias profissionais de dança no Brasil, como na do Teatro Castro Alves, e como pesquisadora/intérprete do Grupo de Dança Tran-chan. Esse Grupo de Pesquisa foi criado pelos professores da Universidade Federal da Bahia para o exercício artístico, estudo do movimento, composição coreográfica, de espetáculos, *performances* individuais e, principalmente, colaborativas.

Recebeu diversos prêmios como criadora-intérprete: Mostra de Novos Coreógrafos, Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), RioArte, entre outros de igual importância no cenário da dança brasileira.

Apresentou-se em várias cidades do país como solista, intérprete e diretora. Compôs trabalhos/espetáculos para a própria companhia, criada em 1996, e para companhias independentes e públicas.

3.3 Diário de Campo: Acompanhamento de Ensaios

3.3.1 Primeiro ensaio observado

Local: Sala de ensaios do Theatro Municipal

Data: 13/02/2008

Horário: das 10h30min às 13h

Após a aula de balé, ficou definido que Ana Botafogo passaria (executaria) a coreografia, com o intuito de relembrar até onde provisoriamente construída, para logo após ela e a coreógrafa definirem detalhes e seguirem com a criação.

A coreografia começa numa cadeira, na qual Ana Botafogo está sentada como em estado de abandono, reflexivo. Antes de começar, Ana pergunta se poderiam fazer pequenos ajustes, mais especificamente nos movimentos de braços. A intérprete chama a atenção de Ana Vitória sobre um movimento esquecido pela coreógrafa, que concorda dizendo que não se lembrava.

1ª Passada: estudo sem música

Ana Botafogo realiza a primeira passagem da coreografia e, a partir disso, estuda alguns trechos/sequências. Após as repetições de trechos, alguns gestos tornam-se reconhecíveis como de Ana Vitória, utilizados em trabalhos anteriores, como, por exemplo, balanço do corpo na vertical, em diferentes posições, como uma mola, e o movimento de um dos pés, como se estivesse apagando um cigarro.

A coreógrafa utiliza sons, feitos com a própria boca, para estimular, qualificar movimentos e exemplificar dinâmicas de execução, sugerindo o tempo que deseja para a realização deles. Segue acrescentando e enxertando movimentos na estrutura coreográfica de base juntamente com a intérprete.

Para que Ana Botafogo entenda a ideia e qualidade dos movimentos que pretende para o trabalho, Ana Vitória verbaliza exemplos de situações da vida cotidiana e imagens: “[...] essa sequência é toda... como se estivesse abrindo compartimentos”, referindo-se, naquele momento, as sequências realizadas principalmente pelos braços e

mãos. A coreógrafa cobra detalhes, principalmente relativos à motricidade fina, pequenos movimentos, diferentes do que, supostamente, Ana Botafogo tem por hábito realizar, uma vez que o balé prioriza movimentos maiores, mais amplos, principalmente de membros inferiores e superiores, destacando pouco os pequenos gestos das mãos. As duas artistas utilizaram-se, de forma evidente, a repetição como estratégia de aprendizagem.

É recorrente, por parte da coreógrafa, o uso de metáforas como tática de comunicação para a expressão de ideias e qualidades, e não somente o movimento como referência na composição da obra.

2ª Passada: estudo sem música

Na segunda repetição da coreografia, Ana Botafogo demonstrou maior dramaticidade na expressão facial, e o tônus muscular dos movimentos aconteceu de forma mais enfática e intensa. O rosto parecia confirmar e comentar cada gesto, ação.

Aparentemente, Ana Botafogo fundamenta-se, inicial e principalmente, na cópia das imagens criadas e selecionadas dos laboratórios pela coreógrafa, utilizando-se de seu repertório expressivo para reforçar a ideia de como e o que entendeu da proposta de Ana Vitória.

3ª Passada: estudo com música

Começa em silêncio, com Ana Botafogo na cadeira. A coreografia parece dividida em duas intenções: uma em que Ana Botafogo é ela mesma e a outra em que se torna mais evidente sua preocupação e intenção em realizar o que tem de fazer e dizer (dançar) corretamente.

As duas artistas fazem ajustes/correções na posição inicial de Ana Botafogo na cadeira, experimentando diferentes possibilidades de localizar suas pernas quando sentada. Momento em que Ana Vitória sugere a imagem e sensação de um suspiro para a ação do início, o que precede a ação de levantar. Sugere que a intérprete busque a sensação de um olhar mais desconectado, o que, segundo Ana Vitória, seria como um olhar puxado pela memória. Explica ainda que a subida, o levantar da cadeira, em *cambré*, deveria ocorrer de uma só vez.

Ana Botafogo parece, quase sempre, prolongar os movimentos, e Ana Vitória comenta: “[...] quando você levanta você quer sair da memória”, e ambas refazem os ajustes da posição de Ana Botafogo sentada na cadeira. A coreógrafa faz observações sobre a forma de Ana Botafogo colocar e/ou levar as mãos para a cabeça, pedindo para reforçar o movimento. Sugere ainda que os movimentos das mãos, de cortar, abrindo e cruzando, sejam mais súbitos, precisos. Corrige sugerindo modificações no espaço entre os pés, tamanho das posições das pernas, quartas posições paralelas, e pede para que Ana Botafogo faça uma das passadas mais arrastada, mais pesada, difícil. Pede ainda que a intérprete modifique a qualidade dos movimentos de transferência, daquele momento, sugerindo que sejam mais patinados, com maior flexão de pernas, e demonstra a dinâmica do movimento para Ana Botafogo.

3.3.2 Segundo ensaio observado

Local: Sala de ensaios do Theatro Municipal
 Data: 14/2/2008
 Horário: das 10h30min às 14h

Ana Vitória trabalhava na composição coreográfica, enquanto Ana Botafogo fazia aula de balé com a Professora Inez Pedrosa.

1ª Passada: estudo e revisão com música

Ana Vitória fez correções e, junto com Ana Botafogo, experimentou diferentes possibilidades de realização de um mesmo gesto, tratando de definir/solucionar o movimento de levantar da cadeira, posição da cabeça, tipo de balanços do corpo na vertical, localização de mãos, entre outros detalhes e sutilezas. Ana Botafogo repete muitas vezes o levantar-se para memorizar os detalhes.

Continuando a passagem, Ana Vitória faz comentários sobre a passagem de Ana Botafogo, que concorda com algumas considerações e sugestões.

Ana Botafogo está visivelmente mais familiarizada com o trabalho, estilo e detalhes, mostra-se mais à vontade, e seus movimentos tornam-se mais “verossímeis”.

As duas revisam mais frases coreográficas, e Ana Vitória pede para a intérprete repetir algumas sequências, trechos já existentes, dizendo que quer ver os movimentos dos braços, aparentemente buscando inspiração e/ou material, elementos para construir a continuação.

A coreógrafa relembra o fato de Ana Botafogo ter tido uma apendicite, tema que surgiu no laboratório de memórias, e pede para que ela repita os movimentos que surgiram naquela situação.

Repassam, então, a frase coreográfica nova, mais vezes, e fazem uma pequena pausa para falar do prazo para a finalização e de quando terminariam o trabalho. Ana Botafogo pergunta, então, para Ana Vitória: “Quanto tempo tem o trabalho até agora?”.

Ana Vitória segue construindo uma “frase nova” (coreográfica) com as “mãos na cabeça”, enquanto Ana Botafogo repete os movimentos para memorizá-los e familiarizar-se com a proposta.

Ana Botafogo comenta que esqueceu um dos movimentos e que Ana Vitória havia anotado, sugerindo que buscassem a informação para acrescentá-la na sequência.

2ª Passada: estudo e adaptação com protótipo de figurino

Ana Botafogo repassa o trabalho com um protótipo de parte do figurino, punhos e gola feitos com material utilizado como protetor de garrafas de vidro, uma tela de isopor. Ao terminar, a intérprete vai tomar água e banho, e preparar-se para a reunião e ensaio que farão para o figurinista e o iluminador.

3.3.3 Terceiro ensaio observado

Local: Sala de ensaios do Theatro Municipal

Data: 18/02/2008

Horário: das 10h30min às 13h

Após a aula de balé, a coreógrafa e a intérprete conversaram com um técnico sobre a possível utilização de gelo seco, possíveis problemas e opções de material apropriado para o uso do efeito para cena. Seguiram estudando partes e sequências modificadas, alguns detalhes, e repassaram várias vezes determinado trecho, de frente para o espelho, para facilitar a aprendizagem. Nesse momento Ana Vitória explica uma das ações dos braços, dizendo que seria como se houvesse uma barreira, utilizando-se da imagem para melhor comunicar sua ideia de como realizar o movimento proposto.

A coreógrafa comenta sobre um deslocamento para trás e pergunta para Ana Botafogo se ela acha que três passos seriam suficientes para que se desloque até o lugar onde deverá chegar.

1ª Passada: estudo com música

Decidem repassar com música para fixar e estudar o tempo de realização de cada ação (dinâmica dos movimentos). Ana Botafogo apenas “marca”, esboça os movimentos da primeira parte, atendo-se especificamente ao que se segue ao silêncio, trecho no qual dança com música.

Após essa etapa seguem de onde haviam parado, antes de um *rond de jambe* associado a um movimento da cabeça. Ana Vitória faz comentários e correções, utiliza-se do termo “peso do pensamento” para definir e qualificar determinada intenção naquele movimento, da cabeça para trás. Comenta com Ana Botafogo que a perna é apenas dobrada, e não um *attitude* enorme, e brinca dizendo: “Controle-se!”.

A coreógrafa faz comentários sobre como desfazer, e desfaz alguns “recursos” recorrentes de Ana Botafogo, como, por exemplo, o da posição de *attitude*. Segue criando frases, lembrando movimentos dos braços que Ana Botafogo fez em outros momentos e no início, para enxertá-los ou aproveitá-los associados a outros movimentos, de bacia, deslocamento e de membros inferiores.

Ana Botafogo repete os movimentos, repassa cada novo trecho criado, sempre que Ana Vitória encerra um ciclo/etapa.

Ana Botafogo experimenta várias vezes, copiando e estudando através dos sons vocais, sugeridos pela coreógrafa, até ter discernimento sobre o tempo de realização de cada movimento. São muitos movimentos de tronco (laterais) e detalhes de braços e mãos.

A coreógrafa retoma a criação, elabora novos movimentos, enquanto Ana Botafogo apenas observa.

Ana Vitória para e diz para Ana Botafogo o que pensou enquanto realizava alguns movimentos, uma história sobre seu irmão relacionada com o mar para abordar um gesto realizado com o braço na frente do corpo, um zigue-zague, que segundo a coreógrafa significaria ou definir-se-ia como “não quero ver, lembrar, saber etc.”.

Demonstra um dos trechos novos para que Ana Botafogo possa observar e compreender as suspensões temporais, complementando com comentários sobre o olhar e pausas. Juntas repetem várias vezes a nova frase e fazem ajustes.

A coreógrafa utiliza-se de imagens e exemplos de situações comuns da vida, na busca de melhor expressar e comunicar-se com a bailarina.

2ª e 3ª Passadas: estudo e adaptação com figurino

Repetem a coreografia mais duas vezes com Ana Botafogo vestindo mais uma parte do figurino, uma saia na altura dos joelhos, de camadas de tule (um *tchu-tchu* romântico), além de partes da gola e punhos.

Aparentemente, Ana Vitória deixou a intérprete à vontade para experimentar e, de certa forma, propor o tempo das ações, fazer conforme entendeu e como quisesse. Fez comentários e estudaram os problemas ainda pendentes, como colocação no palco, melhores ângulos para serem vistos, para a intérprete melhor posicionar-se no espaço quando se perdesse. O palco, para o qual estão criando o trabalho, é de arena, pequeno, estando a primeira fila de cadeiras, do público, situada há uma distância de aproximadamente um metro do palco.

Ana Botafogo relembra e conta para a coreógrafa situações em que vivenciou e presenciou problemas de localização e posicionamento no espaço cênico, com iluminação e cenografia.

3.3.4 Quarto ensaio observado

Local: Sala de ensaios do Theatro Municipal

Data: 28/02/2008

Horário: das 10h30min às 13h

Coreógrafa e intérprete estudavam frases coreográficas novas, movimentos de braços bem característicos de Ana Vitória.

1ª Passada: estudo completo

Ana Botafogo fez um ensaio completo. Ficou evidente uma dinâmica mais precisa dos movimentos. Nesse dia a professora de balé estava assistindo ao ensaio.

Ana Vitória comenta que a execução estava um pouco acelerada, que adiantou alguns momentos, e Ana Botafogo justifica ter adiantado a coreografia pelo fato de estar um pouco nervosa com duas pessoas assistindo (a professora e eu) e que ficou preocupada em esquecer as sequências/movimentos.

A coreógrafa reafirma que a intérprete adiantou os movimentos e concorda que pode ter acontecido pelo fato de ter duas pessoas observando. Comenta, ainda, que a base, posição dos pés, estava muito aberta, muito grande (especificamente nas quartas posições paralelas) e pede para a intérprete ter cuidado com as passadas, que, por estarem grandes, podem provocar desequilíbrio. Sugere que a base fique mais firme, e o corpo na vertical.

Ana Vitória faz e usa o som e imagem de um aspirador de pó, sugerindo a ideia de sucção, para que Ana Botafogo use tal ideia na execução do movimento de fechar as pernas partindo da quarta posição. Trabalham também o final da coreografia, e Ana Vitória sugere que, se a intérprete terminar a coreografia antes da música (adiantar

como ocorreu no ensaio), caia numa quarta posição para trás, como no início (quando levanta da cadeira).

Comenta sobre o início do trabalho e a intenção. Ana Botafogo, aparentemente, quer demonstrar a ideia de cada trecho com expressões, olhares. Atitudes que poderiam, ou não, ser reavaliadas, as da necessidade ou não de enfatizar-se ou reforçar o que o movimento propõe.

Ana Vitória faz poucas considerações sobre a maneira de movimentar-se, trejeitos e/ou hábitos de Ana Botafogo. A coreógrafa observa e estuda a maneira de mover-se da intérprete, atendo-se, basicamente, à qualidade dos movimentos, a relações com o foco (olhar) e dinâmica das ações, o que é importante, porém, de certa forma, arriscado.

O trabalho começa com Ana Botafogo sentada numa cadeira, prostrada, reflexiva, segurando algumas cartas, nas quais colocaram talco, para que, com a queda delas, levante-se poeira, pó, reforçando a referência ao tempo, ao passado, à memória pretendida pela coreógrafa.

2ª Passada: estudo com música e protótipo do figurino

Ana Botafogo faz mais um ensaio completo/passagem, mais tranquilo, mais envolvente, com uma presença cênica diferente das outras vezes. Mas, ainda assim, seus pré-movimentos (Godard, 1999), os que antecedem uma ação principal, são evidentes, como, por exemplo, a suspensão das pernas, na cadeira, antes de ficar de pé. Ana Vitória comenta sobre os olhares da intérprete no ensaio, que lhe parecem muito assertivos, diretos, e Ana Botafogo diz que vê tudo ao seu redor, que não tem como não ver.

A coreógrafa conversa com Inês, a professora, que deverá estar com Ana Botafogo sempre e quando ela não puder acompanhar ensaios e espetáculos.

Ana Botafogo comenta, referindo-se aos olhares, sobre uma aula teórica na universidade, na qual foi abordado o assunto, diferenças entre o olhar para fora (balé) e mais para dentro (dança contemporânea). Comenta sobre seus olhos e mostra a diferença que percebe entre eles.

A coreógrafa fala do olhar do bailarino contemporâneo, faz críticas e ressalvas quanto aos dois tipos perceptíveis, e diz que o importante é o equilíbrio.

3ª Passada

Ana Vitória recomenda que Ana Botafogo preste atenção, principalmente, no espaço e nas direções. As duas fazem comentários, Ana Vitória diz que o tempo de execução foi melhor, mais tranquilo.

Para tornar as correções mais eficazes, Ana Vitória usa termos ilustrativos, metafóricos, como trancar o choro, soluço e outras imagens e sensações.

Num ambiente tranquilo, as duas, cada qual a sua maneira, trataram de agilizar e desenvolver o projeto coreográfico trabalhando em parceria, sem, aparentemente, preocupações com “últimas palavras”.

3.4 Análise Interpretativa por Triangulação

3.4.1 Sobre corpo, técnica e estética

As duas artistas citam em seus depoimentos fazer parte de suas formações a disciplina. Ponto em comum não mencionado como um aspecto depreciativo ou

indesejável, e sim como elemento indispensável, uma conquista para a formação e profissionalização em dança, independentemente do estilo. Ana Botafogo, a partir do balé e sua tradição, e Ana Vitória, em parte e a partir da formação em ginástica rítmica desportiva, tinham de estar aptas, elegantes e precisas para a apresentação de seus trabalhos/arte, “dançar para fora”, como argumenta Ana Botafogo em seu depoimento. Dançar balé, tanto quanto realizar as precisas peripécias com os instrumentos da ginástica rítmica desportiva, requer habilidades corporais com alto grau de precisão, treinamento, portanto, determinação e persistência. A esses fatos Ana Vitória credita a origem de sua preferência e tendência para movimentos precisos e detalhados.

3.4.2 Processos coreográficos

Ter como enfoque a pesquisa do movimento, as ações do corpo/sujeito, sem supostas predeterminações, metas e formas a serem alcançadas e/ou “quantidades” a serem superadas, faz parte do perfil de intérpretes e coreógrafos da dança contemporânea e *performance*; criar, propor sem modelos ou tantas regras, inicialmente, seguindo prioritariamente instintos, desejos e intuições.

Ana Vitória reconhece reflexos e efeitos, como, por exemplo, os da ginástica rítmica desportiva em sua vida profissional como intérprete e coreógrafa. Negocia consigo mesmo e com Ana Botafogo, durante o processo criativo, a partir de sensações, negações, preferências, tratando de definir opções, muitas vezes sem consciência ou clareza de cada uma de suas decisões. Propõe movimentos, seleciona imagens, sensações vinculadas às formas e suas transformações, num processo não tão racional quanto às palavras aqui descrevem. Como podemos perceber nas considerações que faz sobre um de seus primeiros trabalhos de grande destaque, *Valises*, criado em 1994:

E agora? Isso eu não posso mais fazer, porque isso eu sei que dá certo, né! Isso eu sei que dá e eu não posso continuar nessa. Eu não sabia o que eu ia fazer, mas eu não queria fazer uma coisa com um apelo tão emocional assim. Que tivesse uma dramaturgia tão clara, tão pesada. E aí, com o Provisório eu disse assim, ah, então eu vou ver o quê que realmente eu posso extrair do meu corpo. Que linguagem é essa que eu tô buscando. O quê é isso? Porque eu não tinha ainda, né, no primeiro trabalho você não tem linguagem nenhuma, né... (entrevista de março de 2008).

Pensar sobre as imagens através das quais nos entendemos como sujeitos da atualidade pode ajudar-nos a ver os modos de funcionamento de nossa formação. A importância de analisar a “estética de nossa formação” é que ela nos forma eticamente (Farina, 2007).

Como e por que escolhemos imagens, formas, ideias que constituem nossas atitudes são ações que dependem das percepções que, segundo Farina (2007), fundamentam-se numa política própria, uma política das percepções que está diretamente relacionada com a estética da formação de cada indivíduo.

Agir fundamentando-se nesses pressupostos, nas preferências corporais, que propõem formas e ideias, requer tanta sofisticação e rigor quanto expressar-se seguindo regras e padrões de movimentos complexos. Trabalhar em “silêncio”⁴⁰, como o faz Ana Botafogo, que, como bailarina clássica, busca dar sentido, dar “vida” (ou não), ao personagem “daquele balé”, é realizado a partir das próprias referências de vida, com gestos e movimentos que, em princípio, não fazem parte de seu repertório expressivo

⁴⁰ Com histórias, personagens, músicas e coreografias preestabelecidas, as possibilidades de negociação, de articulações entre criador e intérpretes de balés de repertório são praticamente impossíveis, visto que os coreógrafos, em sua maioria, estão mortos, cabendo então aos assistentes autorizados assumir tal papel. Mas de fato as negociações resumem-se, praticamente, a adequações das habilidades, perfis corporais e técnicos e adaptações de parte de trechos da coreografia original. Os processos criativos foram realizados em outro momento histórico, cabendo ao artista do século XXI, por exemplo, restrições, ou melhor, pouca participação nas (re)montagens, tipos de movimentos e opções estéticas. O trabalhar em silêncio, portanto, refere-se ao pouco que se tem a discutir e criar dentro das obras de balé de repertório. Estas estão prontas, definidas e até aqui brilhantemente preservadas. O foco do intérprete, parece-nos, está em habilitar-se e/ou preparar-se técnica e artisticamente dentro dos códigos e tradições, para então se expressar a partir e como tal personagem.

cotidiano, tratando de compor um personagem dentro de uma estrutura fechada e em um contexto preestabelecido, fictício; contar sua história, aquela que faz parte “daquele” balé de repertório.

As imagens e discursos que compõem nosso universo estético têm o poder de orientar ética e politicamente nosso comportamento, pois nos dão referências sobre o que vemos, pensamos e fazemos. A experiência estética permite-nos fazer imagens de nós mesmos e da realidade: faz-nos ver e entender as coisas de maneira concreta (Farina 2007).

As percepções e conceituações sobre o corpo e a dança de Ana Botafogo baseiam-se, parece-nos lógico, principalmente nos fundamentos e proposições do balé clássico. Dança que tem como pressupostos disciplina, linguagem codificada, método, técnica, memorizações, repetições, superações físicas, respeito às tradições da dança clássica e suas valorações estéticas. O virtuosismo, parece-nos, está diretamente relacionado com movimentos que, de certa forma, sobressaem-se a outros, pela “grandeza”, ou pela “sutileza do detalhe técnico”, e pela dificuldade da execução. Na dança clássica as movimentações exigem excelência técnica com giros, elevações de pernas, saltos, equilíbrios e habilidades nas pontas, as duas últimas características marcantes da dança de Ana Botafogo, além de sua capacidade interpretativa.

[...] eu fiz coisas não tão de dança contemporânea como eu tô fazendo, mas assim, de balé contemporâneo, por exemplo, foi criado pra mim “Sabiá”, de Vasco Wallenkamp, de Portugal, mas eu usava, eu tinha ponta, eu usava toda a minha técnica do balé clássico, mas, claro numa visão contemporânea, que foi, que é, uma coreografia linda do Vasco. Ele criou pra mim quando eu estava com o Cisne Negro, ele estreou em Nova York (entrevista de março de 2008).

Ana Botafogo faz algumas considerações sobre seu entendimento e percepção de diferenças entre dança contemporânea e balé contemporâneo, referindo-se ao fato de já ter utilizado e ainda se utilizar de recursos do balé, como sapatilhas e técnica de ponta

em trabalhos que denomina como balé contemporâneo. A intérprete exemplifica a diferença entre os gêneros citando a coreografia “Sábia”, de Wallenkamp, na qual o coreógrafo não se utilizou ou se inspirou em hábitos e movimentos do cotidiano, tampouco dedicou parte das horas de ensaios em laboratórios ou discussões e investigações sobre o tema da obra com os intérpretes, diferenciando a dança contemporânea do balé contemporâneo, principalmente a partir da utilização ou não de procedimentos como laboratórios, discussões e pesquisas. Um entendimento que associamos direta ou indiretamente ao processo de composição em andamento com Ana Vitória.

Pouco a pouco a dança contemporânea, também adepta a movimentações vigorosas e tecnicamente complexas, fundamenta-se nas ações do cotidiano, destacando as “sutilezas”, os detalhes dos pequenos gestos, das mãos, dedos, cabeça, pés, bacia, tronco, na fragmentação do corpo e dos movimentos. Assim sendo, a dança contemporânea, a nosso ver, provoca o surgimento de diferentes formas de desdobramentos e complexidade de práxis do corpo/sujeito, operações que dinamizam as possibilidades comunicativas do homem e entre homens, afetando o potencial criativo de compositores e intérpretes das artes performativas e da dança.

Sem tantas pré-codificações, ou com o excesso de opções, o corpo contemporâneo em seu cotidiano propõe e experimenta “formas”, imagens, coordenações, espaços, maneiras de relacionar-se com as coisas e mundo provisório, podendo, com tantas novas possibilidades, dinamizar reflexões, processamentos e construção de conhecimento.

Reflexões feitas e percebidas por Ana Vitória quando fala de sua formação e vida artística:

Acho que quando eu comecei a trabalhar com o corpo, eu já comecei nesse treinamento de ginástica rítmica, e é uma coisa muito, sobretudo, naquela época, na Bahia, era uma coisa muito rígida, muito de correr em volta da quadra, tinha que... às vezes o seu corpo doía mais, tinha uma preparação muito forte, horas e

horas com aqueles aparelhos, que na ginástica rítmica tinha aquela coisa da repetição, né, muito com os aparelhos, e eu tive uma vida longa dentro da ginástica, e eu vivo de conquistas, né, fui campeã baiana e fui campeã brasileira. Então assim, eu tive certo espaço, até pra ter mais abertura, para trabalhar a coisa da criação naquele contexto (entrevista de março de 2008).

Ana Vitória criou outros “virtuosismos”, o dos detalhes, da precisão de pequenos gestos, a partir de suas conquistas no universo da ginástica rítmica desportiva, que não prioriza habilidades comunicativas corporais, e sim superação técnico-artística. Como intérprete, apropriou-se das habilidades adquiridas, pelo exercício de manipulação dos instrumentos do desporto, encontrando e recriando, a partir de seu cotidiano de treinamento de alta *performance*, um “virtuosismo do movimento prosaico”, conforme denomina a coreógrafa Juliana de Moraes, em sua entrevista sobre seu processo de criação com Lavínia Bizzotto, para o mesmo projeto, no qual o foco de seu trabalho foi o da simplicidade do gesto cotidiano. Ana Vitória, ainda que envolvida com o forte treinamento da ginástica rítmica desportiva, teve oportunidade e espaço para pesquisar movimentos, gestos e de certa forma conhecer e criar seu virtuosismo prosaico. Quais seriam os movimentos do cotidiano? O que faz parte do cotidiano de cada um? Uma questão sobre a qual deveríamos refletir, a partir do depoimento da coreógrafa:

[...] o que eu mais gostava de fazer e, onde eu sempre ganhava era nas “mãos livres”. [...] dentro da ginástica rítmica, tem o arco, a bola, a fita e tem as mãos livres, que era aonde eu podia dançar. Eu acho, né! Porque naquela época eu nem sabia o que era dançar, mas enfim, eu acho que era onde eu tinha uma certa... (entrevista de março de 2008).

Ana Botafogo vem ousando a sua maneira, dançando trabalhos de diferentes estilos e coreógrafos, que não de balé, nas pontas ou não. Sua participação no carnaval carioca, em 1991, teve grande repercussão, quando atravessou a Avenida Marquês de Sapucaí (Sambódromo), nas pontas.

Os movimentos formais (técnicos, codificados), tanto quanto os do cotidiano, têm estética própria, e a dança “contemporânea” teatral (Fazenda, 2007), que entendemos como um espaço aberto, em que todo o potencial das ações do corpo/sujeito pode constituir intervenções, espetáculos, coreografias e *performances*, solicita e conta com artistas atentos às próprias políticas de percepção, a partir das quais negociam consigo mesmo, e com o(s) outro(s), num contexto único, onde e quando se estabelecem os processos de reflexão. Assim o faz Ana Vitória a partir de seu trabalho (experiência) “Valises”, reflexões feitas pós-criação, que modificaram projeções e imaginário para os próximos trabalhos, redefinindo objetivos, direção e, em parte, linguagem ou estética.

Partilhamos com Farina (2007) a ideia de que as escolhas são únicas porque se fundamentam nas percepções, que dependem tanto quanto encaminham nossa formação.

A percepção é a estrutura que inaugura a construção e entendimento de imagens e ideias que constituem os argumentos com os quais e pelos quais intervimos conscientemente na realidade. Daí que, segundo Farina (2007), a ação cotidiana de perceber está ligada a uma “política das percepções”, a um uso das percepções que se emprega nas relações que as constituem e dá sentido, e que produz saber.

Para Farina (2007), “as mudanças na percepção do corpo mudam o próprio corpo, pois a percepção se produz nele e se exerce sobre ele, e uma política da percepção põe em jogo as formas de ver e saber que produzem as formas de ser do sujeito, cotidianamente”.

O corpo/sujeito do balé, no caso, o de Ana Botafogo, propõe-se eficiente, desenvolve habilidades, cria hábitos através de repetições, tantas quantas necessárias, para alcançar metas, tornando aparentemente fáceis, visivelmente naturais determinados movimentos ou sequências complexas. Um corpo/bailarino que se propõe tão eficiente quanto um corpo/atleta da ginástica rítmica desportiva, no caso o de Ana Vitória.

A percepção de intérpretes e coreógrafos efetiva-se em determinado momento, contexto, a partir de valores definidos e apreendidos, de suas escolhas e oportunidades na vida.

Como intérprete de balé clássico, mas principalmente de balé contemporâneo, no caso das reflexões a seguir, muitas vezes, percebi-me mergulhada em personagens bem definidos, fictícios, românticos, vivendo a vida de outro(s), de mulheres lindas, elegantes, vítimas de um destino qualquer, traçado pelo diretor, coreógrafo ou escritor. Experiências estas que quase sempre direta e indiretamente provocaram reflexões e mudanças sobre e na vida cotidiana. Trabalhos que provocaram mudanças, adequações, comportamentos incoerentes, inofensivos, conscientes e, em sua maioria, inconsistentes.

Seguimos sem a pretensão de definir e/ou conceituar dança contemporânea, cada artista trabalha a sua maneira, alguns a partir, ou não, de personagens definidos, mas, aparentemente, com o foco numa estética de subjetivação e abstração até fundamentados em personagens, mas principalmente em suas ações/existir, sem o compromisso de contar fielmente esta ou aquela história. São as percepções que evidenciam o que tem destaque e importância em cada processo de criação.

Como podemos observar no depoimento de Ana Botafogo sobre sua experiência com o coreógrafo português Vasco Wallenkamp:

Vasco Wallenkamp criou “Sabiá” – me deu total liberdade de fazer o que queria. Testou muito a coreografia, antes de defini-la. Criou em apenas três dias, com mais ou menos quatro horas diárias de ensaios. Estreamos uma semana depois. Foi puxado. Um espetáculo de uma hora (entrevista complementar, de fevereiro de 2011).

O corpo da dança contemporânea, o da corporeidade, entendido e tratado como corpo/sujeito complexo (Morin, 2000), que integra o contexto das realidades sociais (Maffesoli, 2001), é que, ininterruptamente, estabelece princípios, define, articula-se

com regras, faz escolhas, (des)constrói linguagens, códigos, sempre a partir de ideias partilhadas, ainda que direcionadas para determinado tema e/ou projeto. É o corpo contemporâneo que inaugura e propõe uma corporeidade “pós-balé”.

A ideia de corporeidade no e do século XXI não apenas instiga novas abordagens e discussões teóricas sobre dança, *performance*, estratégias de criação, aprendizagem e/ou pesquisa de processos criativos (composição), mas também solicita a prática teórica, a práxis. Parte, portanto, de diferentes proposições de análise e um contínuo exercício crítico sobre (des)construção de conhecimento, de projetos e obras artísticas. A partir de novas perspectivas, relações e realidades, os corpos contemporâneos (re)definem o corpo/sujeito das artes, quando e onde desempenham o papel de agentes articuladores da ética, da estética e das relações ações sociais.

Ana Botafogo e Ana Vitória praticam ideias, compõem uma realidade própria e provisória, propositadamente e em parceria, partilham tempo, percepções e opiniões, ainda que em silêncio, articulando-se para muitos fins, como coloca Ana Botafogo:

E... então assim, eu tava muito disponível, e muito querendo fazer o trabalho, querendo que desse certo, querendo que fosse uma grande parceria, entendeu, e acho que a gente teve momentos muito bons, eu acho que apesar de eu ter trabalhado as férias todas, intensamente, a gente foi... chegava sempre cedinho, quinze para as nove, dez para as nove a gente já estava no teatro. A gente às vezes abria o teatro, tava tudo fechado ainda, a gente tinha ainda que procurar as pessoas para abrir as portas lá das salas, mas foi um trabalho bem... e fiz também aulas com ela, fiz aulas um pouco pra trabalhar outras musculaturas, e ela também fez aulas comigo de balé clássico, então foi uma parceria bem legal, e a gente foi trabalhando assim, não deixando de trabalhar (entrevista de março de 2008).

3.4.3 Práxis

3.4.3.1 Laboratórios

Como descrever e definir “laboratório” de dança? Optamos por considerar, já que surgiram diferentes entendimentos sobre o tema, definições e conceituações provisórias.

A partir dos depoimentos e conceituações de cada uma das artistas, de suas observações associadas às imagens feitas dos ensaios, foi que construímos nossa versão sobre suas representações sobre laboratório.

Para Ana Botafogo, entendemos que os laboratórios foram, mais especificamente, os encontros e principalmente os primeiros, quando conversaram e buscaram em fotos, cartas e imagens memórias de sua vida, servindo de referência para a pesquisa e criação de movimentos.

A gente usou primeiro memórias, muita conversa e memória, memória de minha vida, e que ela foi depois passando um pouco para essa mulher. Minhas memórias de infância, de adolescência, da fase adulta, depois fotos, uma coisa assim meio que parecendo... para ela, também, acho, poder entrar dentro em meu universo. Uma coisa é, eu pensar, eu lembrar, eu saber, para ela era mais difícil. Depois fizemos laboratório, de movimento, eu fazendo movimento, escrevendo palavras com o corpo, e foi um trabalho bastante interessante, e até chegar, enfim até ela ir tirando os movimentos e foi bem minucioso o que a gente foi criando pouco a pouco (entrevista de março de 2008).

O modo como Ana Botafogo qualifica o processo com Ana Vitória, “tão contemporâneo”, permitiu-nos interpretar/entender que considera laboratórios como espaços, momentos de diálogo e reflexões sobre a ideia a ser desenvolvida, até talvez uma pré-condição estratégica para considerar-se “dança contemporânea”. No decorrer de sua carreira, Ana Botafogo teve pouco contato com esse tipo de procedimento, participação em laboratórios para pesquisa de movimento e criação, “tão contemporâneo e começando do zero no processo de elaboração, de muita conversa. Talvez esse com a Ana Vitória tenha sido o trabalho mais elaborado, mais conversado e mais do zero, com mais laboratórios que eu fiz” (entrevista de março de 2008).

A intérprete participou de outros processos de composição coreográfica de dança contemporânea, e sobre um dos trabalhos comenta que o coreógrafo, por falta de tempo, teve que “passar”⁴¹ a coreografia já feita.

Trabalhou com coreógrafos de dança contemporânea, como Renato Vieira, Fábio de Mello, Luis Arrieta, entre outros, e em entrevista complementar comenta não ter feito laboratórios, que, em geral, as composições eram realizadas com e a partir dos intérpretes (entrevista, março de 2008).

Não, não houve laboratório. Tudo foi sendo feito em cima dos bailarinos (no caso, meu parceiro e eu). A criação e inspiração vinham pouco a pouco, com muitos testes de movimentos e muita elaboração. Muitas vezes abandonávamos partes do trabalho já feitas para retomar a criação conforme desejo do coreógrafo (entrevista complementar - fevereiro de 2011).

Ao citar o coreógrafo Fábio de Mello, que compôs o espetáculo “Noite transfigurada” (2005), comenta: “criou para mim apenas um *pas de deux*, dentro de uma música pré-estabelecida (a minha parte era $\frac{1}{4}$ da música) e dentro de uma temática já determinada. Priorizou a técnica de *pas de deux*, entrosamento” (entrevista complementar – fevereiro de 2011).

Sobre sua experiência profissional com o coreógrafo Luis Arrieta, destaca:

[...] eu tinha liberdade total e inclusive de dispor das músicas escolhidas e decidir se seria solo, duo ou só música instrumental. Estou falando de “Suite Floral”. Arrieta coreografava para o bailarino ou bailarina, a seu bel prazer, tudo foi partindo de suas ideias. Sempre preocupado com a musicalidade e intenções dos movimentos. Foi um espetáculo de uma hora (entrevista complementar - fevereiro de 2011).

⁴¹ Passar significa, entre bailarinos, ensinar as sequências, até que o intérprete aprendiz tenha entendimento da proposta e memorizado o trabalho/coreografia, para então realizá-la. Esse procedimento é muito comum em substituições de bailarinos por outros e em remontagens de obras de dança. Também muito utilizado por coreógrafos que criam e definem praticamente toda a coreografia a partir de seus corpos ou ideias, e depois ensinam aos intérpretes, que aprendem as sequências já prontas.

Algumas estratégias de comunicação e de aprendizagem destacaram-se nos estudos e observações dos processos, ensaios, depoimentos e análise de imagens. Ana Botafogo e Ana Vitória, além dos laboratórios e reflexões sobre o tema, utilizaram-se das ações de experimentar, copiar e repetir movimentos, imagens, ideias, em diferentes espacialidades durante o processo. Recursos como cópia e repetição ainda são questionados e polêmicos entre pesquisadores e especialistas do campo.

Também se fizeram evidentes diferenças de propósitos quanto à utilização dos recursos citados, por parte das artistas, o que creditamos, em parte, ao papel que cada uma assume dentro do projeto do Sesc: Ana Vitória criando e desenvolvendo uma linguagem; Ana Botafogo estudando e experimentando a linguagem em questão, nesse caso, a proposta por Ana Vitória.

3.4.3.2 Experimentar, copiar e repetir: definindo gestos

Para “copiar-se” uma imagem ou movimento, é necessário intenção, aguçar os sentidos, a capacidade perceptiva, como, em parte, coloca Farina (2007) em sua proposição da ideia “política das percepções”. A autora considera que percebemos aquilo que nos interessa, levando-se em consideração o contexto de determinada cultura e seus acordos éticos, estéticos e morais. Muitas vezes, inconscientemente, tanto quanto conscientemente, insistimos e repetimos escolhas que determinarão e renovarão, ou não, as possibilidades perceptivas. Um jogo entre percepção, intuição e projeção. Esse jogo, sem fim, pois a repetição modifica o gesto inaugural e, se não o gesto, sua intenção inaugura sensações, modifica padrões e, quando e se utilizado para tal fim, estabelece uma política das percepções. Um jogo entre corpo(s)/sujeito(s), desejo e realidade que sugere diferentes maneiras de entendermos o copiar e o repetir, assumindo-as como

estratégias do corpo/sujeito da dança contemporânea, que se fundamenta e, em grande parte, se inspira nos gestos do cotidiano e sua contextualização.

Experimentar, copiar e repetir são ações que constituem parte do cotidiano de diversas culturas, que, de certa forma, podem promover a sensação, que sabemos provisória, de certezas, pertencimentos e pertinências, permanências. Ao experimentarmos, copiarmos e repetirmos imagens, formas, estéticas, além da sensação de conforto (hábitos), descobrimos novas colocações, posicionamentos, ideias e diferentes perspectivas do corpo no espaço e contexto.

Possivelmente a partir do experimentar faz-se possível (re)definir propósitos, imagens e divagações. Ampliar opções a partir de diversificação das percepções é provocar o surgimento de material expressivo para a construção do discurso. Possivelmente, para artistas da contemporaneidade, uma provocação tanto quanto uma estratégia política, que, segundo Arendt, estabelece-se, existe (a política) fora do corpo/sujeito, entre corpos/sujeitos, para e a partir das relações. A cada nova perspectiva, inauguram-se novas definições e redes complexas de relações, sempre provisórias.

Experimentar, definir e repetir movimentos, imagens, formas, nas artes performativas/danças são algumas das tantas estratégias utilizáveis para o desenvolvimento e aprimoramento artístico e técnico, estudo do movimento e apropriação do gesto, opções estas utilizadas, ou não, por intérpretes e coreógrafos em processos criativos de construção de danças/discursos.

Diferentes coreógrafos utilizam-se de diferentes estratégias em seus processos de composição, projetos e transmissão ao intérprete, de suas ideias coreográficas.

Entendemos que as operações citadas constituem parte do exercício de pesquisar movimento e também de formas de exercitar-se a autopercepção e, portanto, de

disponibilizar e habilitar o corpo com processos de autorregulação. Ousamos crer que tais estratégias concordam e discutem com questões e reflexões feitas, principalmente, por Foucault (2004), Mauss (1974) e Merleau-Ponty (2001) sobre corpo, poder e hábito.

Os hábitos e/ou técnicas corporais estabelecem-se através de uma biopolítica (Foucault, 2004) corporal, entre corpos, nos campos relacionais, que, como o corpo, estão em constante transformação. Como negociamos com o outro, com o contexto, em determinada realidade para articularmos a rede que propõe e projeta artisticamente posicionamentos, ideias?

Ana Botafogo fala de como e por que foi possível articular agendas, superar problemas para a viabilização do trabalho, referindo-se principalmente ao fato de terem realizado parte do processo de composição durante as férias, uma vez que Ana Vitória tem dois filhos, uma Companhia de Dança e é professora de dois cursos de graduação em Dança, e Ana Botafogo, uma rotina pesada como primeira bailarina do Theatro Municipal e uma agenda privada disputada, como intérprete, independente, no Brasil.

[...] ela fez um processo que, graças a Deus, a gente teve tempo, foi exatamente nas minhas férias, porque se fosse agora, é humanamente impossível. Eu não teria essa disponibilidade. Eu teria uma hora, duas horas, e no início a gente ficava três, quatro horas num processo da fonte, lento, e de criação mesmo dela, e entendendo, ela pedia muitos movimentos meus, eu fazia uma coisa e ela se baseava nessa movimentação, criava e foi criando a coreografia básica (entrevista de março de 2008).

Ana Botafogo utiliza-se das estratégias de copiar e repetir movimentos com certa naturalidade, aparentemente sem julgamentos, como um procedimento recorrente, eficiente e comum, de fato muito utilizado pelos atores da dança. Estratégias também comuns a Ana Vitória, em seus estudos de proposições, experimentações e adequações dos movimentos/gestos, enquanto cria e tenta definir movimentos e sequências.

Como dito antes, inicialmente o processo estabeleceu-se a partir de conversas, seleção e estudos de imagens, memória etc. Após uma primeira etapa foram realizadas experimentações, descobertos e selecionados movimentos, feitas opções para, depois de muitas repetições e transformações, ser efetivadas as definições.

As duas artistas pareceram buscar no fazer e refazer das ações compreender como o outro realiza as ideias apresentadas, para então aprimorar e apropriar-se dos gestos e movimentos coreográficos, sequências. Ana Vitória quase sempre evita movimentos técnicos e estereotipados.

3.4.3.3 A apropriação dos gestos: entendendo o outro e fazendo-se entender

Ana Vitória utiliza-se de estímulos como sons vocais, metáforas, associações e procedimentos para a ativação de memória e sensações como ações estratégicas complementares, para melhor comunicar ideias e proposições para Ana Botafogo. Prioriza, por vezes, a comunicação com a fala, linguagens diferentes da gerada pela movimentação. Como descrito a seguir:

Para que Ana Botafogo entenda a ideia e qualidade dos movimentos que pretende para o trabalho, Ana Vitória verbaliza exemplos de situações da vida cotidiana e imagens: [...] “essa sequencia, é toda..., como se estivesse abrindo compartimentos”, referindo-se, naquele momento a sequências realizadas principalmente pelos braços e mãos. Cobra detalhes, principalmente relativos à motricidade fina, pequenos movimentos (Diário de Campo: 1º ensaio, de 13/02/2008).

A busca pelo entendimento, conhecimento e desenvolvimento das personagens dos balés de repertório repercute, e não poderia ser diferente, sobre o discernimento de seus profissionais, sobre as formas e processos de (auto)percepção dos gestos e sensações. Bailarinos clássicos, em geral, comprometem-se com a difícil tarefa de

respeitar e preservar composições, tradições, de manter e inovar virtuosismos, assim valorados, dentro do estilo de cada obra.

Ana Botafogo percebe que Ana Vitória tem uma expectativa ou relação diferente quanto à preservação de movimentos e sequências. Aparentando certo desconforto, Ana Botafogo fala sobre a experiência e convívio com a novidade de haver sempre novidades.

[...] e depois mesmo do trabalho pronto, ela foi acrescentando movimentos pelo meio, e era assim mesmo, era assim mesmo que ia trocando... pois é... então por enquanto espero que hoje não tenha nenhuma mudança, mas então foi superinteressante todo esse processo, eu adorei o processo... (entrevista de março de 2008).

Refere-se a intérprete, além das mudanças usuais, a uma possível forma de manipulação coreográfica, também denominada de processo acumulativo, na qual Ana Vitória vai acrescentando, somando gestos, previamente definidos, recriando com os mesmos uma nova sequência ou detalhamento de um mesmo momento, o que pode fazer com que uma frase coreográfica tenha referência também de outros trechos ou, ousaríamos dizer, que remeta a uma sensação já percebida anteriormente, sob uma nova perspectiva. Isso poderia ser considerado, simplesmente, uma maneira de Ana Vitória desenvolver/aumentar o trabalho e acrescentar detalhes.

Profissionais do balé estão habituados e são especialistas em preservar tradições, coreografias, personagens, ideias. Um contraste com os hábitos, por exemplo, de Frederico Paredes (intérprete de outra parceria em estudo), ator-bailarino de dança contemporânea, que comenta ter dificuldades em preservar sequências, repetir movimentos com perfeição, como o movimento original, e que busca, a partir da parceria com o coreógrafo Toni Rodrigues, experimentar e praticar essa proposição. Frederico Paredes tem facilidade em improvisar e lidar com o universo provisório.

Assumir personagens “fortes”, que atravessam os tempos, com figurinos, cenografia e música que se repetem, estando comprometido com a ideia original de cada um dos balés de repertório, com variações adaptadas, ou não, mas fiéis aos criadores, não é tarefa simples, mais ou menos digna que a de profissionais de outras danças. Dançar balé clássico requer sensibilidade, entrega e pesquisa. No que respeita a “pesquisa de movimento” de linguagem, pouco se vem desenvolvendo nos bailados de repertório, possivelmente porque seria necessário abrir mão de certezas e códigos para o surgimento de novos movimentos e valores.

As evidências de inovação na dança clássica parecem-nos mais evidentes nas capacidades pessoais de interpretação dos bailarinos e mais efetivamente nas formas de estes melhor qualificarem-se tecnicamente, mudanças, a nosso ver, provocadas pelo desenvolvimento e avanços científicos sobre o corpo e saúde. Conhecimentos com os quais as artes corporais estruturam relações interdisciplinares entre diferentes áreas de conhecimento, como medicina, ciências do desporto, educação somática, anatomia, cinesiologia, biomecânica, entre tantas outras possibilidades e estratégias “alternativas”. Tais relações interdisciplinares efetivam, ainda que não para a maior parte dos interessados, mudanças na sobrevida artística física do bailarino, nas possibilidades de superação técnica, execução de movimentos de todos os níveis ou graus de dificuldade, afetando diretamente, ou não, a capacidade de expressão ou composição de um personagem.

Ana Botafogo parece quase sempre prolongar os movimentos, e Ana Vitória comenta: “[...] quando você levanta, você quer sair da memória”. A coreógrafa faz observações sobre a forma de Ana Botafogo colocar e/ou levar as mãos para a cabeça, pedindo para reforçar o movimento, e ainda que os movimentos das mãos, de cortar, abrindo e cruzando, sejam mais súbitos, precisos. Corrige sugerindo modificações no

espaço entre os pés, tamanho das posições das pernas, quartas posições paralelas, e pede para que Ana Botafogo faça uma das passadas mais arrastada, mais pesada, difícil.

Ana Vitória seleciona os movimentos depois de experimentá-los e senti-los, aparentemente pensa fazendo, propondo que a intérprete proceda da mesma forma, para então defini-los a partir do “tendo feito”.

De fato, ficam bastante diferentes e evidentes nas imagens e depoimentos os objetivos e as relações com as ações de copiar e repetir.

Ana Botafogo busca alcançar com exatidão as imagens criadas por Ana Vitória com seu corpo, faz muitas perguntas sobre as posições e colocações do corpo no espaço, associando as respostas às tentativas, aos estímulos de fala, às metáforas que a coreógrafa propõe. São características muito evidentes no trabalho de Ana Vitória, detalhes e precisão. Ana Botafogo necessita ver-se, a imagem do espelho, para copiar, para clarificar o percurso do movimento, estudar as posições do corpo e formas, não tão comuns para ela.

[...] no início a gente ficava três, quatro horas num processo da fonte, lento, e de criação mesmo dela, e entendendo, ela pedia muitos movimentos meus, eu fazia uma coisa e ela se baseava nessa movimentação, criava e foi criando a coreografia básica (entrevista de março de 2008).

Ana Vitória copia e repete tanto quanto o faz Ana Botafogo, muda os sons vocais, localizações, dinâmicas, até encontrar com seu corpo a sensação pretendida, coerente com a imagem. São as tais repetições que permitem um novo entendimento e/ou o esgotamento daquela ação que modifica, em parte, os pressupostos de sua origem, da origem do movimento realizado, caracterizando um processo de renovação das ações, recriação das intenções.

A coreógrafa utiliza-se de sons vocais indefinidos e de sílabas, para encontrar e sugerir ritmos, criar pausas. Não trabalha com métrica⁴²; o tempo das ações é construído com a definição e vivência do movimento, recorrendo à memória cinestésica, sem recorrer a tempos objetivos, evidenciando uma construção do tempo das ações em parceria, a partir de negociações, efetivadas entre corpos.

O balé, assim como outras danças, utiliza-se de códigos preestabelecidos, imagens e formas “quase” materializáveis, mensuráveis. Para tal, repetem-se e copiam ações, formas, aquelas pertinentes ao aprendizado pretendido, como um exercício de caligrafia nos processos de alfabetização, quando aprendizes eram orientados a repetir o desenho da letra em “entre linhas” para que o grafismo tivesse proporcionalidade, fosse belo, com forma e tamanho definidos, legíveis.

Ana Botafogo tem tendência à utilização do recurso da “*mise-em-scène*”⁴³, carga dramática que aparentemente ultrapassa a do próprio movimento, reforçando e/ou muitas vezes direcionando o entendimento para representações de fácil leitura, parecendo, em parte, quase que um comentário seu sobre a ação em questão.

Mauss (1974) percebeu e denominou de técnica os procedimentos que criam os hábitos, facilitam operações, habilitação do corpo para “tal” tarefa, com economia de tempo e de energia. Ao fim, aplicamos muita energia no exercício técnico, para, futuramente, gastarmos pouco.

De certa forma, poderíamos considerar estratégias coerentes com parte dos objetivos de cada dança, para o desenvolvimento de processos de construção das obras

⁴² No Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, serve a três áreas do conhecimento. Consideramos duas das opções as que melhor se adaptam a seu uso neste trabalho: 1. Arte Poét. Arte que ensina os elementos necessários à feitura de versos medidos e, 2. Mús. Parte da teoria musical que trata da alternância dos tempos forte e fracos, dentro de um compasso ou de um grupo de compassos.

⁴³ O Dicionário Eletrônico Houaiss diz que a expressão francesa “*mise-en-scène*”, na linguagem teatral, é a disposição de cenários no palco e, por extensão do sentido, significa “cena, fingimento, simulação”.

de arte. Com lógica própria, coerente e estruturada nos valores sociais em que aqueles códigos ou linguagem surgiram, Ana Botafogo faz relação, indireta, entre sua vivência com montagens de balé clássico e sua experiência com uma composição de dança “tão contemporânea”.

Eu ficava querendo logo o balé inteiro, mas, obviamente, isso não aconteceu. Foi pouco a pouco, a cada dia ela aumentava um pouquinho, depois via, gostava, tinha vez..., burilava, e depois mesmo do trabalho pronto, ela foi acrescentando movimentos pelo meio, e era assim mesmo, era assim mesmo que ia trocando... pois é... (entrevista de março de 2008).

Os interesses e questões sociais, como entendidos na contemporaneidade, são provisórios, propondo estruturas provisórias, tanto quanto entendimentos de natureza, de economia e das organizações sociais, das ações políticas (Maffesoli, 2001). Seguimos organizando-nos, classificando, reagrupando, (re)criando novas linguagens, regras e (pré)conceitos, constituindo novas tribos a partir de reagrupamentos, pertencimentos, a partir de e compondo redes complexas de colaboração e funcionamento.

Os depoimentos, imagens e estudos dos acompanhamentos de ensaios convergem para a percepção de diferenças, principalmente dos objetivos (aqui aparentemente inconscientes) que levaram à escolha das estratégias para o desenvolvimento do projeto coreográfico. Ana Botafogo parece executar e copiar com o objetivo principal de entender (se dá) e como realizar o movimento memorizando sequências e imagens propostas. Ana Vitória parece buscar sentido, negociar com o “conforto”, através de sensações do corpo em ação. Associamos tais diferenças de utilização das estratégias às diferentes formações e à função assumida por cada uma das artistas dentro do projeto Solos de Dança no Sesc 2008, notadamente no mercado de dança brasileiro.

3.5 A Performance: La Mariée

A apresentação da obra pode ler-se no fôlder (anexo):

No verão de 2007 em Paris, me deparei com uma das obras de arte mais significante para nós mulheres do séc. XX. A imponente e frágil escultura de 3,5 metros de altura, *La Mariée*, da escultora franco-americana Niki de Saint-Phallé (1930-2002). Diante desse encontro, fui violentamente surpreendida pela feminilidade arquetípica da mulher, da mãe, da filha, da amante, da princesa, da guerreira, da heroína, da Deusa e da natureza. Todas elas sendo carregadas pelo torso branco, que de longe nos iludia, exatamente como sua figura, fazendo-nos crer estar diante de um exuberante vestido de brocados. Ao me aproximar cuidadosamente dessa noiva, ouvi seu grito mudo e revivi através desse emaranhado de bricolages, todo o movimento desse caminhar ancestral, toda solidão, toda dor, tristeza, fragilidade, toda saudade, esperança, persistência, toda ingenuidade, toda coragem, ingenuidade, maturidade, todo desejo e toda desesperança...enfim, toda perda, e todo ganho, que nós mulheres sustentamos na memória em nosso lento caminhar. No verão de 2008 no Rio de Janeiro, eu resgatei esse caminho para uma mulher (Ana Vitória).

Reafirmamos não ser nosso objetivo a análise de espetáculos ou coreografias, portanto achamos importante apresentar algumas reflexões que, entendemos, poderão complementar a análise do processo apresentada. As considerações feitas sobre a *performance* de Ana Botafogo têm por base a associação da análise do processo à proposta de Roquet (2011) de análise do movimento. Para tal fim, selecionamos algumas referências de leitura do gesto, sugeridas pela autora, como ponto de partida para nossas reflexões⁴⁴.

Com o intuito de aprofundar, um pouco mais, nossa proposta de análise das *performances*, iniciada com a de Lavínia, decidimos manter as referências, ou melhor, nosso foco de observação, para a apreciação da *performance* de Ana Botafogo.

⁴⁴ Como dito anteriormente, a opção por esta proposta de análise do movimento surgiu principalmente da oportunidade de prática da proposta de Roquet (2011), em um *workshop* teórico-prático oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em setembro de 2011, onde e quando foram praticados e discutidos os pressupostos com os quais e a partir dos quais construímos e fundamentamos nossa perspectiva do espetáculo.

Portanto, nossas reflexões tratarão da relação da intérprete com o espaço e com a força gravitacional. Relembrando Roquet (2011), fundamentamos nossa proposta partindo do pressuposto de que cada indivíduo tem um estilo particular de mover-se, e que esta peculiaridade está diretamente associada a sua própria sensibilidade perceptiva (a sua faculdade de sentir), sensações como espectador, a seus parâmetros do corpo e a suas relações com o uso do espaço, da força gravitacional, do olhar, das unidades escolhidas (membros inferiores e superiores, mandíbula ou cabeça, coluna, cintura pélvica e escapular) da atitude respiratória (inspiração ou expiração na origem do movimento), da expressividade geral⁴⁵. Em considerando os referenciais, uso do espaço e força gravitacional, definimos como “temas” de observação, postura e ações do tronco (projeções e introspecções) e deslocamento (membros inferiores e superiores). E conforme Godard (1999) entendemos haver sempre uma atitude com relação à gravidade que antecede a ação ou o gesto “principal”, o que o autor denomina de pré-movimento, que explica fundamentar-se no esquema postural, na organização tônica corporal de cada indivíduo, e que tais características tônicas, as que antecipam qualquer de nossas ações, percepções, servem de pano de fundo, de tensor, de sentido para essa figura que é o gesto (Godard, 1999, p. 13). Sem a pretensão de discutirmos a proposta de análise de Roquet (2011) e de Godard (1999), não por falta de interesse, mantivemos a opção pelas referências em relação ao espaço e gravidade, por entendermos que despertam aspectos da movimentação de Ana Botafogo que podem ser percebidos com certa clareza para, então, ser estudados e discutidos.

Ana Botafogo começa a *performance* de La Mariée, já em cena, quando as portas são abertas para o público, que fazendo muito barulho vai-se acomodando e

⁴⁵ Conforme anotações feitas durante o curso de Análise do Movimento, realizado em setembro de 2011, com informações complementares do Relatório Final do Curso de Análise do Movimento, elaborado pelos alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio.

percebendo aos poucos a intérprete sentada, aparentemente tendo cedido aos encantos da força gravitacional naquela cadeira. Com uma ambientação que sugere o passado, a um tempo que não o presente, com cartas nas mãos e sobre as pernas, seu olhar parece perdido, para dentro, reflexivo. Talvez, como inclusive comenta a intérprete, tenha sido uma das aprendizagens mais difíceis do processo, a de não projetar ou predefinir expressões, de não dançar para fora, para o público. Aos poucos é possível perceber, ainda com a plateia organizando-se, uma lágrima escorrer silenciosamente por seu rosto, e toda de branco, com cabelos longos e emaranhados, vai apenas com sua presença e insistência acalmando e calando os espectadores.

Ana Botafogo, ao levantar-se da cadeira, surpreende, porém, se observarmos detalhadamente, antes de fazê-lo, retira, e é quase imperceptível, suspende os pés do chão, ainda que não perca o contato com este, utilizando-se do contrapeso das pernas para mudar de posição. Essa perspectiva, a do pré-movimento, sugerida por Godard (1999), fundamenta nossa percepção de que sua relação com o espaço e peso, de certa forma, com as transferências, afeta proporcionalmente a forma de definir suas intenções de suas ações, que, a nosso ver, iniciam-se pela ideia coreográfica, pela projeção do corpo decidido a realizar o momento por vir. A intérprete reveza momentos de cessão do peso em mudanças de plano, conforme visto brevemente em Miranda (2008), com projeções e relações com o espaço aparentemente desejosas de leveza e verticalização, o que nos parece coerente com sua invejável experiência com a dança clássica, que, sabemos, e a própria intérprete reconhece em seus depoimentos, busca uma relação mais direta e direcionada para fora, para o público.

Há certa leveza e controle, que podem ser observados também nos pequenos gestos coreográficos, realizados pelos braços e mãos, que não são poucos. Ao fazê-los, e aqui, como no estudo da *performance* de Lavínia, faremos associações à forma de

movimentar-se da coreógrafa, tem como característica principal realizá-los com suavidade, leveza e, diferentemente, de Ana Vitória, que é pontual e precisa, corta o espaço e desenha formas nele, transformando o gesto vislumbrado e pretendido por Ana e um outro. Não mais de Ana Botafogo, bailarina clássica, mas os de uma “noiva” que entende sua maneira como reflexiva e delicada. Numa versão da coreógrafa do trabalho, possivelmente as entradas e cortes do espaço com os referidos gestos remetessem-nos a sensações mais abruptas, porém, as sutilezas possivelmente percebidas em outros momentos do trabalho, ou melhor, já sugeridas, por seu perfil como intérprete criadora, a partir de outras perspectivas. Ana Botafogo, retomando a relação com o peso gravitacional e a entrada no espaço, ao locomover-se, parece buscar o peso, que seu corpo aparenta não ter, aquele que Ana Vitória ajudou-a a encontrar, porém ainda não tão disponível, no sentido de poder acessá-lo conforme a circunstância ou sensibilidade solicitar. Roquet, ao referir-se à questão do peso, em seu Curso de Análise do Movimento, apresentou para discussões um trecho de um balé de repertório e, a partir de um *pas de deux*, fez suas colocações, entre elas a de que ser leve (a bailarina) para quem carrega (o bailarino) não tem relação somente com o peso da “carne”, e sim com mais fatores, como impulsão, força, intenção e afinidade. E é a isso que nos referimos quando indicamos nas ações de Ana Botafogo a percepção de momentos de leveza (que lhes são supostamente familiares) e momentos de peso, não apenas o do corpo, da sensação, da entrega. E ainda mais interessante é como a tendência à verticalidade das danças clássicas pode ser percebida na postura e movimentações da coluna da intérprete. Ana Vitória e Ana Botafogo têm quase a mesma estatura e aparência frágil, porém comportamentos posturais absolutamente diferentes, diferenças que atribuímos às propostas e pressupostos implícitos nas danças pelas quais optaram e que estão habituadas e realizar. Na dança contemporânea é habitual o uso da horizontalidade do

corpo, a distribuição do peso sobre os pés e partes do corpo não habituais no balé, o que afeta diretamente as formas de organização tônica e, obviamente, a relação com o uso da força gravitacional. O balé, que pretende a verticalidade, propõe usos outros que não os de ceder e jogar-se com quedas e suspenções, ainda que conte com tais ações em suas movimentações. Levando em consideração tais colocações, percebemos que a intérprete pouco se utiliza das curvaturas, mobilidade de sua coluna vertebral, principalmente com relação a curvar-se para frente e laterais. Quando cede à força gravitacional, fá-lo, em geral, flexionando o tronco sobre as pernas, característica que entendemos ter origem na desconsideração dessa mobilidade como essencial e pretendida pela dança clássica. As observações feitas, que levaram às considerações apresentadas, se feitas em circunstância inversa, quando Ana Vitória aventurar-se-ia a dançar um balé clássico coreografado por Ana Botafogo, destacariam certamente a diversidade dos dois corpos e suas maneiras de expressar-se, que, como Roquet (2011) e Godard (2001), têm relação direta com o sentir e as sensibilidades perceptivas e únicas de cada indivíduo. Portanto, vimos em sua *performance* o desejo e a intenção de buscar diferentes perspectivas da dança e como intérprete. Como Ana Botafogo mesma sugere em sua entrevista, não se tratará da Ana Botafogo do balé clássico, tampouco a Ana Botafogo da dança contemporânea; é uma outra, que está surgindo a partir do processo de La Mariée, o que, certamente, terá a mesma repercussão na vida e profissão de Ana Vitória, a descoberta de novas percepções e sentido a partir do convívio e trabalho com o corpo/sujeito da bailarina, principalmente a clássica Ana Botafogo.

3.6 Representações e Reflexões: o Corpo/Sujeito da Arte

Não diferente da primeira parceria, disponibilizamos algumas ideias que compõem a impressão que cada um dos participantes tem do outro e do processo, fundamentadas na parceria de trabalho, impressões estas que integram a análise interpretativa por triangulação, porém não foram citadas/escritas, apresentadas no corpo do texto. O objetivo é que, após a leitura da análise apresentada, o leitor possa experimentar, ainda que simploriamente, construir, a partir de sua perspectiva e percepções do texto (entrevistas) e das imagens (registros em DVD-ROM), as próprias representações sobre o sujeito e o processo, ou sobre a “imagem” que dele faz o outro. Nesse caso, a partir das representações textuais de Ana Botafogo e de Ana Vitória. Portanto, para evitar possíveis direcionamentos de nossa parte, além dos já presentes nas considerações feitas na análise, acompanham os depoimentos apenas informações pertinentes ao enfoque dado na entrevista, referentes aos trechos selecionados, uma proposta de construção de representações objetiva e consciente, tanto quanto se possa efetivar.

3.6.1 Representações e reflexões de Ana Botafogo⁴⁶

Trabalhar num processo de composição coreográfica com Ana Vitória. A intérprete destaca a peculiaridade do encontro, que atribui ao fato de saber, ainda sem ter experimentado, que os procedimentos dos quais se utilizaria a coreógrafa seriam nada habituais a ela.

[...] eu estava absolutamente disponível, aberta, a fazer tudo que o que ela quisesse o, que ela fosse me propor. Porque eu acho que isso também ajuda

⁴⁶ Todos os excertos dos depoimentos selecionados a seguir foram retirados da entrevista concedida pela intérprete em março de 2008.

muito. Eu cheguei, eu não tinha a menor ideia do que isso podia render, do que podia sair, mesmo com os laboratórios, eu não sabia aonde que ela ia, tinha dia que eu dizia, eu Deus do céu, eu acho que ela...! Quando ela me pediu eu fazer movimentos..., eu disse, gente, isso não vai dar certo, eu não sei fazer isso. Eu nunca tinha improvisado na minha vida, então eu achava que não iria a lugar nenhum.

Sobre dança contemporânea, estratégias e procedimentos para composição coreográfica: improvisação e laboratórios propostos pela coreógrafa. Ana Botafogo, entendemos, faz uso de duas classificações para falar da dança teatral dos séculos XX e XXI, com o quais tem contato que não o balé clássico: balé contemporâneo e dança contemporânea. E no corpo da entrevista, de certa forma, associa improvisação e laboratórios a dança contemporânea. Destacamos a seguir algumas das propostas de laboratório sugeridas pela coreógrafa:

Eu nunca tinha improvisado na minha vida, então eu achava que não iria a lugar nenhum.

[...] por causa do tão contemporâneo e começando do zero, no processo de elaboração, de muita conversa, talvez esse com a Ana Vitória tenha sido o trabalho mais elaborado, mais conversado e mais do zero, mais com laboratório que eu fiz, acho que tenha sido esse.

Sobre memória, recordações, motivações utilizadas por Ana Vitória, a partir de fotos, lembranças de momentos da vida da intérprete, para o desenvolvimento da pesquisa e estruturação de parte dos gestos coreográficos.

[...] ah!... isso..., eu adoro recordar!... coisas que eu lembrei da infância que a gente trouxe, que eu nem imaginava. Eu adorei tudo, claro que, tive dias de recordações não tão boas, outras..., enfim, é a minha vida, com momentos alegres e tristes e eu não acho ruim falar de nenhum deles. Tudo, faz parte, foi muito importante. Óbvio eu que não gosto de falar de momentos tristes, que não foram poucos... Mas os bons são muitos, em especial me refiro a eles. Então..., o procedimento foi ótimo, nada me incomodou, eu sou superlight. Na realidade não tive nenhum problema com esse trabalho.

[...] então, todo esse processo, porque às vezes eu ficava recordando, a Ana dizia: fica pensando, pensa em tal coisa e ela ia me dando algumas direções. Pensa na infância, pensa no barquinho, na praia, no irmão, ia me dando indicações. Obviamente que sem querer eu sorria, lembrava de momentos, de outros, de certa forma parada, enquanto ela trabalhava alguns movimentos, tentando e experimento ficar mais “cool”.

Impressões sobre o tempo de elaboração do trabalho. A intérprete faz associações sobre o tempo dispendido para a elaboração da composição coreográfica de La Mariée, as montagens de balé contemporâneo e de balés clássicos de repertório.

[...] é... mas não foi assim, um mês e três semanas só de pressão, a gente trabalhou, depois de pronto, trabalhamos o “pronto”, foi um tempo bom, um tempo..., claro que a gente faz às vezes um balé (montagem ou remontagem de um balé clássico completo...) com este prazo de tempo, agora mesmo a gente vai montar o Giselle, um balé que a gente já fez muito, em apenas quatro semanas. É muito justo.

Sobre definições técnicas e estéticas da proposta. Ao fazer considerações sobre o conjunto de elementos que compõem o espetáculo, destaca sua dificuldade quanto à proposta de utilização da música pela coreógrafa, na dança contemporânea.

Nós tivemos reuniões, nos encontramos discutimos, primeiro eu com a Ana Vitória, depois ela me apresentou toda a equipe de pessoas que trabalhavam com ela. Que já tinham trabalhado em outros momentos com ela. Pessoas como a Rose (maquiadora), da maior qualidade, e enfim, foi um trabalho em equipe mesmo, de buscar essa mulher e de criar essa personagem, sabendo que vai virar uma outra coisa. Que não é nem a Ana Botafogo clássica e nem a Ana Botafogo contemporânea. Uma outra mulher....

Ah! uma coisa que é diferente para mim, também, é dançar sem música. Acho que poucas vezes na vida eu dancei sem música, e nesse *timing* interior meu.... é, porque a tendência de toda bailarina (referindo-se em especial às clássicas) é sempre chegar e, ao achar uma frase musical, querer dançar, internamente contando um, dois, três, quatro. Eu trabalhei para não fazer isso. Um trabalho muito interessante, eu nunca sabia onde ia dar, (sobre o término e início de sequências coreográficas sem compromisso com métrica e frases musicais). E eu acho que isso é um pouco a proposta da dança contemporânea. É não ter aquela coisa igualzinha.

Perspectivas do corpo/sujeito daquela obra, daquele espetáculo. A intérprete destaca que sua maior dificuldade é não “dançar para fora”, o que ela mesma destaca ser uma proposta da dança clássica, e que até o fim do processo teve de trabalhar com a coreógrafa, o que denomina de interiorização.

[...] o mais difícil nesse trabalho, e que eu acho que a Ana trabalhou comigo até o dia da estreia, foi aquela coisa interiorizada, que vai se dar, principalmente, enquanto o público entra, e que não conta com uma interpretação para fora.

Primeiro que o balé clássico é uma coisa pra fora, é para o público, então, aquela dança contemporânea é muito introspectiva. Você não dança para o público, você dança para si. E ainda mais em se tratando de minhas memórias, então, tem que ser muito para mim mesma.

3.6.2 Representações e reflexões de Ana Vitória⁴⁷

Sobre trabalhar num processo de composição coreográfica com Ana Botafogo.

Ana Vitória considera e destaca que o processo com a intérprete foi provocado por outro convite, mas que, de fato, se concretizou a partir do projeto Solos de Dança no Sesc.

Ana foi um caso especial, foi um caso diferente. A Angel Vianna faria um evento em setembro de 2007, em homenagem ao Klaus Vianna⁴⁸, um seminário e me pediu para falar com a Ana Botafogo para ela dançar. Angel me convidou, para fazer a “curadoria” de uma das noites do evento. Que seria só de dança, de bailarinos, e que o Klauss adorava ela. Eu disse que falaria, eu dava aula na Faculdade da Cidade, para um grupo de bailarinos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, do qual ela fazia parte, que estavam cursando a Graduação em Dança. Aí a gente sentou pra conversar e eu falei da ideia da Angel, e que não precisava dançar clássico, uma coisa pequena que você tenha no seu repertório. E então em perguntou: Não quer fazer uma coreografia pra mim? Eu danço! Aí eu falei..., ah..., podemos pensar no assunto – risos – porque a Angel dançaria nesse evento e eu também vou dançar. Daí ela falou, ah, a gente pode dançar junto. Podemos, podemos pensar, vamos pensar numa coisa... aí começou um “namoro”... e tal, eu tinha, era agosto, setembro, sei lá, eu tinha acabado de chegar da França.

[...] ela é incrivelmente metódica, persistente, dedicada, toda organizada, aquela coisa dela, super Caxias, né! Eu tô aprendendo, e me considerava superprofissional, depois que eu conheci a Ana, descobri que é possível ser ainda mais.

Sobre compor, criar dança contemporânea. Para a coreógrafa, o mistério do acaso e da provisoriade do mundo e das coisas é igual ou mais intenso ainda em

⁴⁷ Todos os excertos dos depoimentos selecionados a seguir foram retirados da entrevista concedida pela coreógrafa em março de 2008.

⁴⁸ Ex-marido de Angel Vianna, já falecido, importante pesquisador do corpo e da dança, fundou uma escola com Angel e foi professor de dança e preparador corporal de profissionais de renome da dança e do teatro brasileiro.

processos de criação. A cada vez descobre ter muito ainda para conhecer, inventar. Por exemplo, foi surpreendente o surgimento da ideia da composição de La Mariée.

[...] é, eu acho que a gente nunca sabe, né! E esse é que é o barato. E eu tô cada vez mais certa disso. Que a gente tem que ter a generosidade e a humildade de assumir que a gente não sabe mesmo, que sempre e tudo é diferente. Que não tem “igual” e que não tem forma (receita), e que, por mais certa que você acredite estar, de que é aquele o caminho, quando você se depara com o momento e com a coisa, as coisas acontecem de outra forma. É sinergia, interação, é uma troca, que muda tudo.

Sobre o que e por que criar.

[...] eu tinha acabado de chegar da França (julho 2007) onde vi a escultura, La Mariée, de Niki de Saint Phalle, que só conhecia por foto. Quando eu morei na França, vi muitas coisas dela e adorava porque tinham uma coisa muito feminina, extremamente arquetípica, simbólica, e nunca tinha visto ao vivo aquela escultura. Eu tava lá, com minha filha Anastácia no colo, andando e quando vi uma coisa de longe, disse: olha Anastácia, que lindo, uma boneca! Vamos ver, nem imaginei que aquela coisa... Fui me aproximando, me aproximando... aí, eu... é ela! Porque esta escultura, La Mariée, faz parte do acervo da escultura, que morreu em dois mil e dois, não pertence a nenhum Museu. Então, ficamos assim... ah... embevecidos com aquela boneca enorme, aquela escultura de papel machê! E o dorso dela..., cheio de bonequinhas, de caixinhas, de bichinhos, de boca aberta. E comecei a dar voltas nela, com a Anastácia, e quando você chega do lado dela, ela é uma folha de papel, curvada, como se tivesse caminhando. Quando eu vi ela assim, pensei, vou fazer um trabalho sobre isso, eu vou dançar isso! Tinha tudo a ver, aquela coisa da caminhada, da noiva, do percurso da mulher, da história, aí fiquei extremamente emocionada e falei, ah, eu vou fazer isso!

Aí eu falei para a Ana: pintou um convite da Bia pra gente estreiar lá no SESC. E ela disse, mas como, você é doida! Não! Eu faço um solo⁴⁹. Começamos pelo solo, e depois, vou construindo toda a base, vamos argumentando, vamos desenvolvendo um roteiro e depois eu entro...,vou de preto [risos]. É... a noiva de preto [risos]. Aí ela falou, claro, vamos fazer, eu topo... não sei o quê, vamos ver data, não sei o quê...! A Bia me ligou e eu disse... rolou..., vamos fazer, vamos fazer. E aí foi assim que a gente começou a trabalhar, no meio na confusão de final de ano, porque ela viajou, eu viajei, depois ela viajou novamente, uma ficou esperando a outra chegar e ela chegou da Inglaterra em meados de janeiro, e aí começamos.

⁴⁹ Inicialmente, para o Seminário de Angel Vianna, as duas dançariam, mas não poderia ser duo no evento.

Sobre procedimentos, improvisos e laboratórios, compor dança. Para melhor expor suas ideias sobre criar, fá-lo citando alguns trabalhos, em especial sua experiência em composição solística. E, ao fazer tais reflexões, acaba por fazer um paralelo entre criar para si mesma e para outros.

[...] mesmo quando eu estou comigo, é diferente. Porque eu já fiz vários solos, e continuo fazendo, e às vezes, quando eu estou escrevendo, quando eu estou pensando, ruminando a ideia, às vezes de tanto eu fazer (criar, compor dança), você constrói alguns caminhos. Você diz assim, ah... não, então eu vou começar por ali..., vou fazer por ali, e quando você entra no estúdio, e que você vai começar, algo te leva a fazer diferente..., sempre algo te provoca. Ou é o estado de espírito, ou é a luz, ou é o som, ou é...

Funcionamos como uma antena parabólica, você está conectado com tudo, então qualquer mudança de espaço, qualquer mudança na música, isso interfere, e nunca é igual.

Sobre o começo e o fim, um solo que fiz e que funcionou como um recorte quando trabalhava com minha Companhia de Dança (1997-2005). Eu acho que nesse recorte eu comecei a me debater de novo com questões de meu corpo. Aí voltei para o mais simples e disse não, agora eu preciso dar um tempo (referindo-se ao grupo e ainda com ele) para ver como é que eu tô, o que é que eu tô pensando mesmo. E eu acho que..., eu penso com o corpo. Sobretudo, levando em consideração, voltar, retomar os solos, o trabalho de intérprete-criadora, que foi por onde eu comecei, como criadora. Para mim foi essencial. Essencial, voltar a ter um embate com meu corpo. Porque quando você trabalha com outros, você desperta e também se divide, vamos dizer assim, o foco..., são vários focos.

[...] é mais fácil trabalhar em criação coletiva, eu trabalhei durante cinco anos, então, sei como é. E apesar das pessoas dizerem... ah... é muita gente dando opinião, isso está acordado, portanto você brinca com isso. Você tem esse jogo, essa possibilidade de brincar com isso e ver no que resulta. Quando você tem um grupo, você tem que ter uma direção muito clara das coisas.

Sobre questões técnicas e estéticas da proposta. Ana Vitória considera essencial ambientar seus trabalhos e considera que todos os elementos que compõem a cena têm importância, sempre dialogando em prol da obra.

[...] é, você meio que tem que extrair o sumo do que você é como criador, como o pensador, como escritor de uma linguagem e você tem que dar uma enxugada naquilo que tem de maaaaaiisssssssssssss forte, sei lá, impactante, diferente, singular do seu trabalho e correr atrás disso.

É, eu acho que tem uma coisa fundamental aí, que é foco, né. Foco no que você está fazendo, foco no que você quer como resultado. Eu sou coreógrafa e gosto de figurino, de luz, de dramaturgia lírica, não no sentido de ser linear ou contar uma história, mas no sentido de ter uma ambientação, me acredito em todas as instâncias dialogando. O argumento, é o roteiro, são as linguagens falando. Eu quero que a luz fale, eu quero que a música fale, eu quero que o figurino fale, juntos. Eu não excluo nada, eu não quero diminuir nada, eu quero que tudo fale muito, no sentido de que tudo apareça como linguagens isoladas, entende?

[...] às vezes em que eu me arrisquei a fazer o figurino e me dei tão mal, não sou figurinista, às vezes em que eu arrisquei a desenhar a luz, me dei mal, não sou iluminadora! Linguagem é linguagem e cada um sabe a sua, e acho que artistas interagem nesse sentido. Quando eu penso uma obra, eu penso e não defino até o fim a ideia. Toda a pesquisa em cima de material hoje é feito pela equipe de criação paralela, então vamos lá, trouxemos e dialogamos juntos. Se vai ficar bom ou não, só se sabe e chega a um resultado com a conversa, com diálogo. Mas as ideias estão ali, todas.

O que pressupõe um espetáculo de dança. Para a coreógrafa, trabalhar muito é o que faz com que a obra concretize-se, faz com que as partes do todo possam funcionar como “uma”, a obra. E que o resultado deve expressar, no mínimo, a convergência de diferentes perspectivas para aquele fim, neste caso, aquele que a coreógrafa pretendeu.

Quando eu fui para a França, fui atrás dos lugares que eu já tinha mais ou menos ouvido falar, e me deparei com a coisa bem profissional, não que as companhias em eu tenha trabalhado não eram profissionais, falo de um sentido profissional mais produtivo e autoral. Eu tenho uma ideia, um corpo, eu tenho uma imagem, e as coisas todas tem que funcionar junto... Tem que funcionar, não pode dar errado, não importa o que você faça. Você tem sempre que pensar no resultado, no melhor resultado possível, e isso pra mim foi um choque...

[...] é... lá eu consegui ver de fato essa coisa de que falavam, essa e dessa fusão toda, aonde tá a ideia do cara, e como ela é expressa, como isso é importante, ser pensado o tempo inteiro, não é só a ideia, não é só o corpo.

[...] não é só a imagem. Tudo tem que dialogar, luz tem que dialogar, o figurino tem que dialogar, a ideia tem que dialogar com a coreografia, a coreografia tem que... sabe, tudo...!

Esperamos que as referências oferecidas tenham servido aos leitores para a construção das próprias representações sobre os artistas e suas relações como um processo de criação. Que, paralelamente aos propósitos desta etapa, tenham descoberto outras e novas questões, que não as desta tese, e que elas permitam-lhes mergulhar na

complexidade implícita em estudos e propostas de análises de processos artísticos e de arte. Por fim, que tais referências sirvam, também, como suporte complementar às análises apresentadas.

CAPÍTULO V – CONCLUSÃO

Criar significa poder compreender, e integrar o compreendido em novo nível de consciência. Significa poder condensar o novo entendimento em termos de linguagem. Significa introduzir novas ordenações, formas. Assim, a criação depende tanto das convicções internas da pessoa, de suas motivações, quando de sua capacidade de usar a linguagem no nível mais expressivo que puder alcançar. Este fazer é acompanhado de um sentimento de responsabilidade, pois trata-se sempre de um processo de conscientização (Ostrower, 1990, p. 252).

Levamos em consideração para a apresentação da conclusão desta pesquisa fatores determinantes em sua definição, inicialmente relativos à hipótese e questões que delimitaram o projeto, as implicações pertinentes sugeridas pelo referencial teórico e os pontos críticos em seu desenvolvimento. Paralelamente às explanações das reflexões sobre as questões discutidas no estudo, explicitamos as considerações feitas sobre processos de criação de dança contemporânea, efetivados por intérpretes e coreógrafos, que compreendemos e consideramos fundamentados nas políticas dos corpos envolvidos na construção da obra, em suas articulações, práxis, negociações estabelecidas intracorpo e entre corpos, que direta ou indiretamente constituem processos cognitivos e/ou estrutura complexa que denominamos de articulações poéticas e políticas do corpo, efetivadas para e na construção de um discurso artístico, coreográfico e/ou *performance*. Uma proposta que, esperamos, venha a servir, com acertos e fragilidades, a futuros projetos e pesquisas sobre as artes corporais da cena no século XXI.

Discutimos no corpo do texto questões relativas a corpo, corporeidade e representações, que, neste trabalho, estiveram associadas à perspectiva das transformações e crises identitárias do sujeito da pós-modernidade e que entendemos ser coerentes com a premissa de que é no corpo que se dão as percepções, e que essa capacidade do sujeito é que define suas atitudes e representações, aqui entendidas como estabelecidas a partir do coletivo, levando em consideração sua natureza comunicativa.

Trata-se de discussões pertinentes à criação artística no campo da dança e da *performance* cada vez mais imprescindíveis, portanto, evidentes no universo artístico e acadêmico brasileiro.

O reconhecimento da dança como área do conhecimento provocou a criação, nas duas últimas décadas, de novos cursos de ensino superior no campo que nos últimos oito anos passaram de 12 para 33 em todo o Brasil. Essa nova realidade vem afetando positivamente a qualidade das pesquisas e dos projetos acadêmicos de dança, principalmente com relação a abordagens relativas à produção de conhecimento através da prática/mediação artístico-pedagógica pertinente a seu ensino e desenvolvimento. Ao atenderem, em seus Projetos Políticos Pedagógicos, às exigências do Ministério da Educação, os cursos assumem a responsabilidade de promover e estimular ações interdisciplinares entre pesquisa, ensino e extensão, reforçando a importância das relações sociais na construção de saberes. E para que tais ações tenham efeitos ainda mais significativos devem levar em consideração que os corpos que fazem parte da rede que articulam com seus projetos e práticas são os mesmos que comunicam com suas peculiaridades estéticas e políticas suas representações/valores, criando e apropriando-se do espaço que lhes é de direito. A nosso ver, esses corpos/sujeitos, através da arte, de seus projetos e processos comunicativos, definem, ainda que provisoriamente, as ações que darão continuidade ao desenvolvimento humano na sociedade brasileira.

O entendimento do sujeito como corpo-comunicação permitiu-nos vislumbrar sua capacidade e potencial de contaminação, que lhe possibilita agregar a própria corporeidade outras corporeidades, tradições, traços e questões, ou seja, de sua (ainda não percebida) e de outras culturas. A partir dessa complexa tessitura teórica e pesquisa de campo, construímos nossas representações e análises interpretativas sobre cada um dos projetos e, não diferente, sobre cada um dos sujeitos participantes, que, com suas

ações, conforme Arendt (2008), agiram como criadores e criaturas da obra de arte/dança/*performance*. Ações fundamentadas nas políticas das percepções que fundamentam as representações do mundo, portanto, as opções estéticas e políticas de seus corpos, que definiram o tom e as cores do espetáculo, em parceria com o outro, criando uma outra perspectiva ou ponto de vista sobre algo, que não se resume ao seu ou ao do outro, a nosso ver um ponto de vista inédito. Só entendemos tal processo como possível porque se sujeitaram a provocações e propuseram articulações entre as redes de relações complexas que deram suporte à construção dos argumentos poéticos apresentados. De certa forma, poderíamos entender como explícitos processos de criação colaborativos, porém, ainda que essa perspectiva sugira ser politicamente correta e/ou coerente, levamos em consideração, por exemplo, as ressalvas feitas por Gil (1997) quanto a exageros ou tentativas de teorizar ou explicar os mistérios do corpo, ou talvez as sugestões de Harold (2008), que localiza questões do corpo e da arte no campo da economia, com os pressupostos de Marx, que provocam e dinamizam o campo da dança. Por tais razões, aqui associadas ao conhecimento de causa, a experiência significativa em processos criativos de dança, como os autores, consideramos necessário dar mais atenção e ter mais cuidado ao nos referimos ao corpo, ou à corporeidade, uma vez que é condição primeira o acesso a conhecimentos e discussões relativos a perspectivas antropológicas e sociológicas do corpo e da arte, o que, de certa forma, chamou nossa atenção para os usos de termos e conceituações sobre o corpo, corporeidade, movimento, entre outros, comuns e relativos à área, usados muitas vezes no sentido coloquial, a entendimentos do senso comum.

Merleau-Ponty (2001), Bourdieu (1974) e Becker (1977), com suas proposições, permitiram-nos reflexões que nos levaram, em parte, a evitar equívocos sobre a complexidade do tema, bem como a partir delas construir parte do *corpus* da tese. E a

partir do entendimento do corpo/sujeito e suas ações como elemento estruturante da cultura da qual faz parte, pudemos compreender e levar em consideração a diversidade cultural implícita nos processos estudados, como, por exemplo, as diferentes possibilidades de profissionalização em dança, evidente nos depoimentos e currículos dos participantes, que citam a formação acadêmica e a formação informal. Isso confirma, de certa forma, diferenças entre os pressupostos e pretensões comuns das propostas do universo acadêmico, comuns às propostas e projetos artístico-corporais informais. Tal diversidade, aparentemente dualista (conhecimento prático/empírico e intelectual), pode ser constatada na variedade de abordagens e realidades do fazer artístico dos participantes, pertinentes e/ou comuns na formação de bacharéis ou licenciados no ensino superior da dança e nas propostas de formação não acadêmica de intérpretes-bailarinos e coreógrafos, realidade que contribuiu na definição e construção desta tese. Segundo depoimentos e currículos, Lavínia considera sua profissionalização informal; e Juliana, Ana Vitória e Ana Botafogo, informal e acadêmica. Como minha formação ocorreu em paralelo, inicialmente como bailarina e depois como acadêmica, estive natural e particularmente atenta à evidente dificuldade instaurada, pelo menos no Brasil, de diálogo entre essas duas realidades do universo da Dança. Por tais razões, nossa principal preocupação foi e é como nos servimos/estudamos os fenômenos dançados, e nossa proposta, construirmos uma estrutura de análise (flexível) da dança/movimento que respeite a diversidade que o campo exige, considerando cada um dos corpos/sujeitos estudados repletos de conhecimentos/inteligências diferentes. Ou seja, levamos em consideração as peculiaridades de cada um dos envolvidos, considerando que não poderíamos associá-las ou analisá-las sob perspectivas excludentes, propostas e estratégias de pesquisa engessadas e/ou não pertinentes ao corpo e sua corporeidade no século XXI.

Portanto, arriscámos, como na arte, questionar nossas próprias verdades, para podermos desenvolver e efetivar a construção de conhecimento com arte, respeitando as especificidades do campo, o que percebemos explícito nos estudos e reflexões de autores que fundamentam esta tese.

Trata-se de atenção e cuidados presentes nas proposições de Gil (1996) e Harold (2008), que, ao questionarem os direcionamentos dados a teorizações e conceituações relativas ao corpo e/ou corporeidade, ainda que com perspectivas diferentes, destacam possíveis fragilidades e equívocos, comuns, a nosso ver, em áreas do conhecimento em construção e em constante exercício de reavaliação.

A partir dos pressupostos teóricos discutidos sobre o corpo e o corpo na arte, chegamos à dança e, em parte, como Fazenda (2007), compreendemos a dança teatral, no caso desta pesquisa, a dança contemporânea, como uma inteligente estratégia poética e política dos corpos criada e desenvolvida pelos homens para comunicar-se, para desenvolver-se. Estratégia que se estrutura no “poder” de articular do corpo – primeiramente, de articular a própria plasticidade e, em segundo lugar, de articular percepções, tradições e conhecimentos, para a construção dos argumentos, com os quais interfere no mundo, aqueles com os quais constituímos a realidade da diversidade cultural. Os mesmos que, a nosso ver, possibilitam a desconstrução de engessamentos teóricos e empíricos, inaugurando novos espaços e possibilidades de ações relativas à construção de trabalhos artísticos e ao desenvolvimento de pesquisas no referido campo.

O potencial do corpo, da dança, da comunicação é proporcional a seu poder de transformar, de reinventar a si próprio, o mundo, as “coisas”. Esse potencial de transformação e plasticidade do corpo, da dança, fruto de reflexões contínuas por parte dos participantes do processo, ficou ora evidente nas reflexões explícitas verbalmente (nos depoimentos e conversas), ora implícita no silêncio dos gestos (na prática/pesquisa

dos gestos). Ao referirmo-nos e discursarmos sobre a diversidade na dança – e disso trata esta tese –, evidenciamos e reconhecemos que processos de inclusão precária⁵⁰ constituem parte do comportamento humano. Nos séculos XX e XXI, no Brasil, em geral, e não diferente nos EUA na década de 1960 e na Europa na década de 1980, foram definidas novas inclusões precárias no campo da dança, para o bem e/ou para o “mal”. Por exemplo, a inclusão precária do ballet clássico e sua linguagem codificada, supostamente considerada restrita no atual contexto da dança, neste caso, contemporânea brasileira, no século XXI. Buscamos, então, analisar os processos de criação, evitando os juízos de valor, respeitosos e atentos ao que cada corpo tinha para dizer, a partir de seus desejos, escolhas e valores culturais, os mesmos que constituíram seu potencial artístico-comunicativo daquele momento.

Nossa tese, que entendemos constituída de fragmentos diversos, concorda com a perspectiva sociológica da arte de Becker (1977), portanto, de que as ações das pessoas, aquelas que participaram dos processos estudados, integraram um coletivo e proporcionalmente sujeitaram-se aos sistemas e organização daquele projeto, tanto quanto os redefiniram e modificaram. Tal perspectiva permitiu-nos compreender que cada sistema ou organização é único, o que reforça nosso parecer de que, a cada novo evento Solos de Dança no Sesc, surgiram novos sistemas, organizações e redes, assim como novas e diferentes questões sobre o corpo. Portanto, também novas possibilidades de relações e articulações entre corpos, corpo e instituição, entre conceitos, acasos e tradições. Nesse sentido, concordamos com Salles (2008) que criar (compor ou dançar)

⁵⁰ Aqui, conforme senso comum, seria utilizado o termo “exclusão”, porém considerámos, conforme Castel (1997), a ideia de precarização, vulnerabilidade, marginalização, mais eficiente, visto que entendemos todos os sujeitos como inclusos, ainda que precariamente. O autor, em seu artigo “A dinâmica dos processos de marginalização: da vulnerabilidade à desfiliação”, destaca que situações marginais originam-se em processos de desligamento relacionados ao trabalho e à inserção social. Portanto, entendemos melhor explicitar a ideia do texto como inclusão precária, conforme Theodoro, ou seja, como integração precária.

uma obra implica tecer a própria rede de criação (leve-se em consideração que interpretar/dançar é criar, efetivado a cada novo dançar), que resulta de ações coletivas, definidas e efetivadas para e na estruturação da obra. Naquele contexto, com aquelas pessoas/artistas e suas relações político-corporais, foi possível perceber reciprocidades de desconforto, de ignorâncias (no sentido de desconhecimento), de necessidades, de (re)equilibrações. Ignorâncias imprescindíveis, uma vez que fazer-se entender e ser entendido são questões essenciais em processos de criação, e esta é uma das principais conclusões deste estudo. Ao contrário de formas artísticas que permitem processos de criação solitários, nas artes performativas verificamos que o ato criativo passa por uma necessária ligação entre criador e intérprete, na qual os modos de comunicação são variados, mas nem sempre os mais efetivos. Fazer-se entender exige experimentar de diversas outras perspectivas do mundo, formas de comunicar-se, afetar a si próprio e ao outro sujeito, já que envolvidos com a composição da obra. Essa necessidade de trânsito entre perspectivas outras, a nosso ver, permite aos interessados e pesquisadores entender que as próprias verdades, na realidade, são efêmeras, que sempre há, pelo menos, um outro ponto de vista. Quando Ana Botafogo refere-se a laboratório, certamente não o faz com as referências subentendidas por Juliana Moraes, Lavínia e Ana Vitória. Portanto, abandonamos nossas certezas e, como na arte e na vida, permitimo-nos jogar com as representações de nós e do outro, evidenciando e experimentando a provisoriedade do mundo, das coisas. Jogo que entendemos estar explícito nos processos de criação estudados, que se deu conforme e a partir dos sujeitos que dele participaram, com suas teorias, conhecimentos, percepções, verdades e escolhas.

A partir dessa perspectiva, de jogo, com o acaso, com o imprevisto, com o outro, de estruturações complexas de colaboração, vislumbramos a proposta de considerar os jogos entre corpos e com o próprio corpo efetivados durante o processo como ações

“políticas do corpo”, que implicaram negociações, conscientes ou não, explícitas ou não, e que deram sentido e definiram, em parte, o tônus, o tom, a dinâmica das ações e relações, relações entre artistas, artistas e pesquisador, pesquisador e instituição, instituição e artistas, arte e mercado, entendidas também como relações de poder. Poder fazer, dizer, escolher, negar, como, por exemplo, quando a coreógrafa Juliana Moraes assume que provavelmente terá de modificar em parte a composição pelo fato de Lavínia ter-se machucado, quando o corpo da intérprete, em crise e cansado muda o jogo e, não consciente, provoca possíveis alterações na perspectiva estética da obra. O exemplo, propositalmente de uma “política dos corpos”, aponta para uma política da construção da obra, que definitivamente depende daquele corpo e de outros, de suas articulações poéticas. As políticas do corpo efetivam-se a partir de uma política das percepções (Farina, 2007), aquelas que segundo Roquet (2011) também podem impedir percebermos aquilo que nos é estranho, não habitual, conforme observado nos processos de criação e através das representações das intérpretes sobre suas dificuldades em procedimentos e proposições de composição, como em laboratórios e em improvisações nunca antes experimentados. Ana Botafogo destaca em seu depoimento ter dificuldades e falta de hábito de criar movimentos e também quanto à proposta da coreógrafa de não dançar para fora, de ter que “interiorizar”, enquanto Lavínia percebe o quanto é difícil usar a voz, possibilidade que até o último momento do processo lhe fazia sentir-se estranha e frágil. Tais estranhamentos associamos à perspectiva de Roquet, como consequência de possíveis contatos com aquilo que é possível, porém que ainda não haviam percebido, algo que lhes era invisível. Proposta que reforça ser imprescindível e inadiável dar-se atenção especial a como, por que e com quais instrumentos mediamos projetos de criação, de ensino e de pesquisa em dança, uma vez que consideramos os acasos, os desejos e as peculiaridades de cada um dos sujeitos envolvidos em toda e

qualquer proposta artística, acadêmica ou não, uma estrutura única que permite à obra ser inédita, misteriosa, aquilo que cativa, que desperta nossa curiosidade. Essa perspectiva, a do reconhecimento e respeito para com a diversidade dos corpos/sujeitos, cultural, a nosso ver, suscita processos contínuos de autocrítica por parte dos artistas, educadores e pesquisadores, e na mesma proporção reflexões e mudanças em projetos e ações no campo. Esse processo de reinvenção de nós mesmos, do mundo, de projetos e propostas artístico-pedagógicas possibilita, a nosso ver, aos responsáveis pela formação de bacharéis e de licenciados pelo ensino superior, maior liberdade para usufruir das próprias políticas de percepção, portanto das particularidades dos próprios gestos, portanto dos gestos e ideias de cada estudante, os quais, sujeitos aos acasos das relações interpessoais desenvolvidas em aula, podem e devem servir como linhas orientadoras para suas ações e para proposições de situações criativas, motivadoras e inéditas no processo de aprendizagem do estudante, de e para a construção de conhecimento/obras de dança.

Liberdade no sentido de “poder” experimentar, a partir da própria perspectiva, outras, se entendido que uma perspectiva da coisa é apenas uma de muitas, que “a coisa em si” pode ser outra, dependendo do ponto de vista (literalmente). E como Sá (2003), consideramos que analisar ou entender o potencial do corpo de significação está para além da compreensão teórica de sua capacidade de plasticidade e de (res)significação, não se resumindo a análise da potencialidade do corpo de significação a leituras ou deduções simplórias ou literais, como pode dar-se em texto escrito, uma perspectiva que constatamos, ainda que sutilmente, nos depoimentos das artistas e durante as práticas dos estudos e pesquisas dos gestos das intérpretes e coreógrafas durante o processo, e que, a nosso ver, é complementar às ideias de Louppe (2000) sobre o uso de ferramentas simbólicas, ou seja, tanto para criar quanto para ver uma obra, analisar um processo.

Lavínia, durante a entrevista, considera ter consciência do que passou, porém deixa claro em seu discursar a construção instantânea de parte de outra consciência, a do momento da ação verbal. A experiência estava impregnada em seu corpo e, conforme necessidade ou disponibilidade para reflexões, surgiam novas perspectivas sobre o processo, sobre a companheira de trabalho e sobre si mesma. O indizível ou o inexplicável verbalmente, ou por outra forma de expressão, não aquela pretendida ou efetivada, é o que nos permite ser livres.

Processos artísticos, em sua maioria, dependem de investimentos de longo prazo e, segundo Louppe (2000), suscitam, na mesma proporção, reflexões sobre que corpo é esse, o corpo da arte, da dança.

Coreógrafas e intérpretes das parcerias estudadas demonstraram desejo e necessidade, respectivamente, de mais tempo para os processos, para seus estudos e reflexões sobre as próprias ações e significados contidos e pretendidos por e em seus corpos. Esse tempo, o de aproximadamente dois meses entre o convite e as apresentações, associado às condições econômico-técnico-administrativas, aceito pelos convidados, a nosso ver, constituiu uma estrutura de um sedutor cheio de desafios. Retomando os aspectos estéticos, percebemos que as intérpretes, sim, utilizaram-se de ferramentas simbólicas, ora aquelas que já lhes eram familiares, ora as descobertas durante o processo. E, ao construírem novas possibilidades, passaram a jogar nos ensaios e em cena com o permitir-se, ou não, o uso das novas ferramentas, que, ainda em experimentação, implicavam possíveis riscos, como cometer “deslizes”, expor fragilidades em ensaios e apresentações, equívocos na elaboração do texto/coreografia, que, de certa forma, sempre inédito, texto escrito, também, com gestos ainda em apropriação, em elaboração, os mesmos que serão lidos, ou não, conforme e a partir da sensibilidade de quem os observa. Na perspectiva inversa, constatamos que nem

sempre, conscientemente, deu-se a opção e o uso das novas ferramentas, ou melhor, racionalmente, e talvez seja este o mistério maior do corpo, da corporeidade, da dança contemporânea, aquilo que ele mesmo, o corpo (da dança), não alcança explicar nem traduzir.

O tempo de e para a efetivação de processos e projetos, sejam de criação ensino ou pesquisa, é uma questão a ser discutida. Que tempo é esse? Qual o tempo ideal para um processo criativo? A partir de quais pressupostos definimos e/ou organizamo-nos para a construção de uma obra? Qual a medida de tempo de duração e de tempo para a elaboração? No caso do Projeto Solos de Dança no Sesc, todos os convidados são “convidados”, ou seja, podem declinar da proposta. Que tempo é esse então? Aquele que também se discute nas ações comuns das organizações sociais, das quais participamos e paralelamente construímos? Por tal razão consideramos tais artistas e administradores como corpos/sujeitos corajosos.

Os corpos/sujeitos do processo, da dança, dispuseram-se a investigar e a manipular seus possíveis estados de presença, desejosos, receosos e sensíveis, e a partir de seus pontos de vista articularam opiniões, estruturando e arriscando a construção de argumentos que não mais somente os seus. Neste trabalho, essa disposição ao risco implica, paralelamente, a coleta sensível de referências, quase como anotações corporais, e escolhas imediatas utilizadas no exercício de criação, o que explicitamente propôs Juliana a Lavínia: improvisar com estruturas coreográficas construídas, ou ferramentas simbólicas estudadas, sem predefinir qual delas estaria por vir. Ou seja, a coreógrafa pediu para a intérprete que deixasse o contexto e sua sensibilidade indicar e definir os gestos e sentido do texto, ainda que se utilizando de frases ou sequências estruturadas, o que, de outra forma, percebemos na *performance* de Ana Botafogo, quando em seu primeiro momento coreográfico contava principalmente com a

ambientação e com seu poder de “desligar-se” do “fora”, sem gestos coreografados ou ensaiados para aquele momento, ou para expressar a introspecção pretendida por Ana Vitória. No caso da intérprete e segundo ela própria, lidar com a proposta de interiorização foi desafiador, uma vez que no balé, em geral, não há esse propósito, e que raramente os bailarinos desse gênero ficam parados, atentos ao próprio corpo, à respiração, por um tempo significativo. Ana Botafogo teve de jogar, lidar com uma realidade e estado corporal que não lhe é familiar; e jogou com a possibilidade de seu corpo “faltar”, falhar, ainda que estático. Tais circunstâncias, consideramos, permitiram às intérpretes, durante os processos de criação, compor de fato outras gestualidades que não as já desenvolvidas, e, ainda que em pouco tempo, outras sensibilidades e percepções de si e do outro. Assim, a cada apresentação, ensaio, as artistas tiveram a possibilidade de (re)elaborar o texto, praticamente com as mesmas palavras, construir outras perspectivas de si e do outro, o que, a nosso ver, confirma o poder poético do gesto, do corpo, da dança contemporânea. Na mesma proporção, percebemos nos corpos e nos procedimentos das coreógrafas, em suas reflexões, o surgimento de outras problematizações, perspectivas e instrumentos ou estratégias de comunicação, manipulação, de jogo, o que lhes permitiu, como às intérpretes, (re)discutir questões sobre seu corpo, o do outro, sobre seu projeto. Em outras palavras, acompanhamos a construção do gesto expressivo, a reapropriação da corporeidade, em parte e a partir do usufruir da própria sensibilidade e da do outro, daquilo que lhes interessa, agrada, causa estranhamento, encanta, desafia. E com esta corporeidade que representamos provisória, o potencial do corpo/sujeito de reconstruir, ou não, outras e novas perspectivas, plasticidades, ideias e imagens, especificamente aqui *co-habitações* efetivadas para a construção de danças.

Foram as articulações do corpo e entre corpos das parcerias que viabilizaram a concretização das gestualidades poéticas das obras, que sugeriram aos coreógrafos e aos intérpretes reflexões e mudanças nas representações sobre seus corpos e gestos, seus fazeres artísticos e suas vidas. Que lhes sugeriram, como ao pesquisador, compreender o corpo como aquele que lhes permite e provoca a inteligência e/ou diferentes inteligências, cognitivas, afetivas e motoras, quando dificuldades, diferenças e desafios lhes permitem ser melhores. Consideramos tais processos de criação exemplos de ações artísticas/danças transformadoras e esperamos que esse entendimento possa servir a estudos futuros sobre o corpo da cena, das artes.

O potencial criativo humano é proporcional a seu “poder”, poder ser melhor, poder reinventar-se, aqui especificamente, seu poder de poetizar o mundo e as coisas, o que, no caso das artes corporais, requer autocrítica, sensibilidade e generosidade, portanto, reconstruções permanentes de nossas representações sobre o corpo e suas relações, sobre seus gestos expressivos, como sugere Godard (1999). Pressupostos que nos conduziram a atribuir ao corpo dupla qualificação, seu potencial poético, que com seus gestos constitui e propõe danças, o que ainda não existe, bem como seu “poder” pragmático (poético), que lhe confere eficiência e matéria, da qual nos servimos (estudiosos, coreógrafos, intérpretes contemporâneos), determinados e supostamente legitimados a reificar coisas e sentidos, a reavaliar a sensibilidade e as ações humanas.

O corpo, com seus gestos poéticos, permite-nos diferentes percepções e representações de nós mesmos, intérpretes, coreógrafos, pesquisadores, corpos/sujeitos da dança, e do mundo, sensações e conhecimentos inexplicáveis, literalmente intraduzíveis; que carregam sempre algo de indizível, misterioso, como se parte de sua materialidade fosse invisível. E o que não vemos é o que nos faz seguir experimentando, questionando e criando novas perspectivas, relações, novos gestos,

articulações, neste trabalho, novas articulações poéticas e políticas do corpo: dança contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

- Abbagnano, Nicola (2000). *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Arendt, Hanna (2007). *A promessa da política*. Lisboa: Letradágua.
- Arendt, Hanna (2008). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Baudrillard, Jean (2005). *A sociedade de consumo*. São Paulo: Ed. 70.
- Bauer, Martin W., & Gaskell, George (2008). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- Bauer, Martin W., Gaskell, George, & Allum, Nicholas C. (2008). Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento: evitando confusões. In M. W. Bauer, & G. Gaskell (Org.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático* (pp. 17-36). Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- Becker, Howard S. (1977). *Arte como ação coletiva*. In Uma teoria da ação coletiva (pp. 205-225). Rio de Janeiro: Zahar.
- Becker, Howard S. (2010). *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Bernard, Michel (2001a). De la corporéité comme anticorps. In M. Bernard (Org.), *De la creation chorégraphique* (pp. 17-24). Pantin: CND.
- Bernard, Michel (2001b). *Le corps*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1974). O mercado dos bens simbólicos. In S. Miceli (Org.), *A economia das trocas simbólicas* (pp. 99-181). São Paulo: Perspectiva.
- Bourdieu, Pierre (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, Pierre (1996). *Meditações pascalinas*. Oeiras: Celta.
- Breton, Philippe (2003). *A argumentação na comunicação*. Bauru, SP: Edusc.
- Bruno, Fernanda G. (1999). Membranas e interfaces. In N. Villaça et al. (Org.), *Que corpo é esse?* (pp. 98-113). Rio de Janeiro, Mauad.
- Canclini, Néstor G. (2008). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- Castel, Robert (1997). As armadilhas da exclusão. In L. Bógus, M. C. Yazber, & M. Belfiore-Wanderley (Org.), *Desigualdade e a questão social* (pp. 15-48). São Paulo: Educ.
- Cohen, Renato (2009). *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva.

- Duarte, Teresa (2009). *A possibilidade da investigação a 3: reflexões sobre triangulação (metodológica)* Lisboa: Centro de Investigação e Estudos da Sociologia – CIES e-Working Papers n. 60/2009. http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP60_Duarte_003.pdf.
- Eco, Humberto (1971). *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- Eco, Humberto (2008). *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70.
- Farina, Cynthia R. (2007). *Arte, corpo e subjetividade: experiência estética e pedagogia*. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24-28 de set. de 2007 – Florianópolis.
- Ferreira, A. B. H. (1986). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Fazenda, Maria J. (2007). *Dança teatral: ideias, experiências, ações*. Lisboa: Celta.
- Ferreira, Jerusa P. (2003). *Armadilhas da memória*. São Paulo: Ateliê.
- Flick, U. (1992). Triangulation Revisited: Strategy of Validation or Alternative?. *Journal for Theory of Social Behaviour*, 22, 2, pp. 175-197.
- Foster, Susan L. (1996). *Corporealities: dancing knowledge, culture and power*. London: Routledge.
- Foucault, Michel (2004). *Vigiar e punir*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Gamboa, Silvio A. S. (2003) *Pesquisa Qualitativa: superando tecnicismos e falsos dualismos*. Contrapontos - volume 3 - n. 3 - pp. 393-405 - Itajaí, set./dez. 2003 <http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/735/586>.
- Garnier, Jean-Pierre (2000). *Da cultura ao cultural: o caminho de uma estetização do político*. Lisboa: Caderno Cultura: Intervenção.
- Gaskell, George (2008). Entrevistas individuais e grupais. In *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático* (pp. 64-89). Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- Gaskell, George & Bauer, Martin W. (2008). Para uma prestação de contas públicas: além da amostra, da fidedignidade e da validade. In *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático* (pp. 470-490). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Gehres, Adriana de F. (2001). *Corpo-dança-educação na contemporaneidade ou da construção de corpos fractais*. Tese de Doutorado não publicada. Faculdade de Motricidade Humana – UTL, Lisboa.
- Geertz, C. (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Ghiraldelli, Jr. Paulo (1996). *O corpo de Ulisses: modernidade e materialismo em Adorno e Horkheimer*. São Paulo: Escuta. portal.filosofia.pro.br/fotos/File/foucault.pdf.

- Gil, José (1997). *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gil, José (2001). *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Godard, Hubert (1999). Gesto e percepção. In R. Pereira, & S (Org.). Soter, *Lições de dança* (v. 3). Rio de Janeiro: UniverCidade.
- Grebler, Betti (2008) *Pina Baush e Maguy Marin: teatralidade e corporeidade contemporânea*. In J. Xavier, S. Meyer, & V. Torres (Org.), *Coleção Dança Cênica. Pesquisas em Dança* (v. 1). Joinville: Letradágua.
- Green, Jill, & Stinson, Susan W. (1998). Pospositivist research in dance. In S. H. Fraleigh, & P. Hanstein (Org.), *Researching dance: involving modes of inquiry*. Pittsburg, PA: University of Pittsburgh Press.
- Greiner, Christine (2005). *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume.
- Hall, Stuart (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Harold, J. Carlos (2008). Os processos formativos da corporeidade e o marxismo: aproximações pela problemática do trabalho. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, n. 37, jan./abr. Universidade Estadual do Centro-Oeste, Dep. de Pedagogia.
- Jeudy, Henri-Pierre (2002). *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Katz, Helena, & Greiner, Christine (2003). *A natureza cultural do corpo*. In *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade.
- Lakatos, Eva M., & Marconi, Marina de A. (1986). *Metodologia do trabalho científico: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos*. São Paulo: Atlas.
- Lechte, John (2006). *50 pensadores contemporâneos essenciais: do Estruturalismo à Pós-Modernidade*. Tradução de Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: DIFEL.
- Louppe, Laurence (2000). *Corpos híbridos*. In *Lições de Dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade.
- Lotman, Iuri M. (1998). *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Seleção e tradução do russo por Desidério Navarro. Madrid, Cátedra.
- Macara, Ana M. (1995). *O papel do bailarino na preservação da tradição e na inovação coreográfica*. Estudos de Dança, n. 4, pp. 59-66. Lisboa: FMH.
- Macara, Ana M. (2007). *Research in dance composition in Portugal*. In Bresler, L. (Ed.). *International Handbook on Research in Arts Education* (pp. 529-531). Champaign, IL, USA: Springer.
- Maffesoli, Michel (1999). *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes.

- Maffesoli, Michel (2001). *No tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Marques, Isabel M. M. M. (1996). *A dança no contexto: uma proposta para a educação contemporânea*. Tese de doutorado não publicada, Faculdade de Educação – USP, São Paulo.
- Mattos, Carmen L. (2005). Aspectos teóricos metodológicos e epistemológicos da etnografia em educação. In: Seminário Investigação Etnográfica em educação.
- Mauss, Marcel (1974). As técnicas corporais. In M. Mauss, *Sociologia e antropologia* (v. 2, pp. 209-234). São Paulo, Edusp.
- Merleau-Ponty, Maurice (2001). *Fenomenologia da percepção*. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes.
- Meyer, Sandra (2004-2005). *Ponto de vista*, Florianópolis, n. 6-7, pp. 43-56.
- Minayo, Maria C. de S. (2007). (Org.), Deslandes, Suely F. e Gomes, Romeu. *Pesquisa social, teoria método e criatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Miranda, Regina (2008). *Corpo-espço*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Mora, José F. (1981). *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Dom Quixote.
- Morin, Edgar (1998). *O método 4: as idéias, habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina.
- Morin, Edgar (2000). *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Petrópolis.
- Morin, Edgar (2011). *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina.
- Morse, Janice M. (1994). Emerging from the data: the cognitive processes of analyses in qualitative inquiry. In J. M. Morse (Ed.), *Critical issues in qualitative research methods*. California: Sage.
- Neves, José L. (1998). *Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades*. Caderno de Pesquisas em Administração. São Paulo, v. 1, n. 3, 2º SEM./1998.
- Oliveira, Valéria e Casali, Adriana (1999). *Cultura, relações públicas e ética: uma leitura crítica*. In: XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM 99, 1999, Rio de Janeiro. CD-ROM XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM 99.
- Oro, Ubirajara (1999). *Ciência da motricidade humana: perspectiva epistemológica em Piaget*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Ostrower, Fayga (1990). *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus.
- Ostrower, Fayga (1998). *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus.
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.

Pereira, Júlio Cesar R. (2001) *Análise de dados qualitativos: estratégias metodológicas para as ciências da saúde, humanas e sociais*. 3. ed. São Paulo: Edusp.

Pressi, Francine (2009). *Metamorfoseando o corpo: o hibridismo corporal na dança*, Ensaio 02 - Ano 01 Edição março 2, 2009 | às 12:00pm. Movimento org. <http://www.movimento.org/profiles/blogs/ensaio-02-metamorfoseando-o>.

Preston-Dunlop, Valerie (1998). *Looking at dances: a choreological perspective on choreography*. UK: Verve.

Rezende, Antônio M. (1990). *Concepção fenomenológica da educação*. São Paulo: Cortez.

Ricouer, Paul (1994). *Tempo e narrativa*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus.

Ricoeur, Paul (2009). *Teoria da Interpretação. O discurso e o excess de significação*. Lisboa: Edições 70.

Robins, Kevin (1991). Tradition and translation: national culture in its global context. In J. Córner, & S. Harvey (Org.), *Enterpriseand heritage: crosscurrentes of national culture*. Londres: Routledge.

Roquet, Cristine (2011). *Da análise do moviemnto à abordagem sistêmica do gesto expressivo*. Rio de Janeiro: O Percevejo Online/Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO, v. 3, n. 1, jan./jul./2011.

Sá, Rubens P. (2003). *Um breve toque sobre o corpo (na arte)*. Blog. Referente, Outubro, 16 - p. 31

Salles, Cecilia A. (2009). *Gesto inacabado: processos de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume.

Salles, Cecilia A. (2008). *Redes de criação*. São Paulo: Horizonte.

Santaella, Lucia (2003). *Cultura e arte no pós-humano*. São Paulo: Paulus.

Santaella, Lucia (2004). *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus.

Santaella, Lucia (2008). *O corpo vivo como suporte da arte*. Sotão 73, Blog, 21 de fevereiro.

Silva, Paulo C. da (1999). *O lugar do corpo*. Lisboa: Instituto Piaget.

Silva, Tomaz T. da (2005) (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes.

Siqueira, Denise C. O. (2003). *Dança contemporânea: objeto de estudo da comunicação*. Logos, Rio de Janeiro: FCS/UERJ, n. 18, pp. 30-45.

Siqueira, Denise C. O. (2006). *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados.

Siqueira, Denise C. O., & Snizek, Andréa B. (2007). Políticas culturais: Arte, mídia e representações sociais. In A. Macara (Ed.), *Alma da dança, dilemas de criação e produção: 15 Anos de Quinzena de Dança de Almada*. Almada: Companhia de Dança de Almada.

Siqueira, Euler D. (2011). *Dança e gosto como campo social*. Artigo, a ser publicado em 2012. Apresentado no II Seminário Argumentos do Corpo, Universidade Federal de Viçosa.

Snizek, Andréa B. (2004). *A dança contemporânea na década de 1990: movimento artístico, políticas públicas e mercado*. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Rio de Janeiro: Universidade Gama Filho. Or.: Prof. Dr. Hugo Rodolfo Lovisoló.

Teige, Karel (2001). O mercado da arte. In K. Teige, M. Dionísio, J. Smiers, R. Moulin, R. Rochlitz, & H. Foster, *Sobre mercado e crítica de arte*. Lisboa: Abril em Maio. (Col. Textos roubados, n. 3).

Tomar, M. S. (2007-2009). *A entrevista semi-estruturada*. Mestrado em Supervisão Pedagógica. Lisboa: Edição 2007/2009, Universidade Aberta.

Tufnell, Miranda, & Crickmay, Chris (1993). *Body space image: notes towards improvisation and performance*. London: Dance Books.

Vazquez, Adolfo S. (2007). *Filosofia da práxis*. São Paulo: Expressão Popular.

Villaça, Nízia (2007). *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. São Paulo: Estação das Letras.

Villaça, Nízia, & Góes, Fred (1998). *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco.

Volli, Ugo (1985). Techniques du corps. In E. Barba, & N. Saravage (Org.), *Anatomie de l'acteur: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (pp. 81-99). Cazilhac: Bouffonneries Contrastes.

Williams, Raymond (2000). *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra.

Xavier, Jussara, Meyer, Sandra, & Torres, V. (Org.) (2008). *Coleção Dança Cênica. Pesquisas em Dança*. Vol. 1. Joinville: Letradágua.

Xavier, Jussara (2010). *O outro na pesquisa e ação da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: O PERCEVEJO Online/Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO, v. 2, n. 2 – jul./dez./2010.

Williams, Raymond (2000). *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra.

Xavier, Jussara, Meyer, Sandra, & Torres, V. (Org.) (2008). *Coleção Dança Cênica. Pesquisas em Dança*. Vol. 1. Joinville: Letradágua.

Xavier, Jussara (2010). *O outro na pesquisa e ação da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: O PERCEVEJO Online/Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO, v. 2, n. 2 – jul./dez./2010.

ANEXO I – ENTREVISTA COM LAVÍNIA BIZZOTTO (11 de Março de 2008)

ANDRÉA: Como você descreve o seu percurso até aqui, o que você fez como bailarina e intérprete, como coreógrafa? Como é trabalhar sozinha em solos? Você já tinha coreografado solo ou em dupla, e tem diferenças?

LAVÍNIA: eu comecei dançando, eu fazia escola técnica.

ANDRÉA: você é de onde?

LAVÍNIA: sou de Goiânia. Eu fazia Edificações, lá. Eu queria faculdade de Arquitetura. E eles tinham aulas de Educação Artística, Educação Física. Quando me matriculei, eu havia retornado das férias meio atrasada e aí só tinha Dança, foi o que sobrou. O Henrique estava começando a dar aulas lá. Eu entrei na aula de Dança, meio por acaso, fui gostando muito e no final do ano teve uma audição na escola e nós resolvemos montar um trabalho chamado Filhos da Mãe. Comecei a dançar com o Henrique. Depois de uns anos, acho que eu estava com vinte anos, eu entrei na companhia da Bárbara, que me convidou. Eu não tive uma formação técnica em clássico, e eu fiz aulas, faço até hoje, eu continuo a fazer, na companhia, mas não era meu forte, nem contemporâneo. Eu tinha uma técnica, uma formação própria. Eu fui aprendendo pela recepção do dia a dia, pelo trabalho, e acabei ficando na Quazar direto.

ANDRÉA: e lá você tinha aulas de que? Você sempre usou temas variados de formação, aulas?

LAVÍNIA: sim, mas em 97, 98, eu fazia mais aulas de balé clássico, e depois fui mudando e de uns tempos pra cá a companhia foi crescendo, nós conseguimos patrocínio de uma academia de Pilates e de um espaço estúdio, então tínhamos duas vezes por semana aulas em estúdio, com os aparelhos, e com outros professores e fisioterapeutas juntos, que fazem toda a diferença. Então foram aulas de clássico, duas vezes, e uma vez aula de contemporâneo.

ANDRÉA: e quem dava contemporâneo?

LAVÍNIA: dependia. Mas quem dava sempre era quem estava dançando. O Jaime que é formado na UNICAMP dava aulas, a Dica deu aulas durante muito tempo pra gente. Agora é um mexicano.

ANDRÉA: como ele chama?

LAVÍNIA: Careca. Ele está dando aulas. Às vezes a Érika dá aulas também, porque já é formada.

ANDRÉA: essa foi sua primeira companhia, e depois?

LAVÍNIA: depois passei pela Filhos da Mãe...

ANDRÉA: e na Companhia Quasar quanto tempo você ficou?

LAVÍNIA: uns dez anos.

ANDRÉA: o Henrique montou um trabalho individual. Mas ele elaborou algo especificamente para você dançar, ou não?

LAVÍNIA: não, mas normalmente tem trabalhos mais importantes que são assim, que precisa mais da atenção dele. Um trabalho que ficou muito menos fechado em mim e na Gi foi o **Mulheres**. Era uma fase, foi uma dupla e nós tínhamos uma sintonia muito grande, então ele criou muita coisa nessa época.

ANDRÉA: pras duas?

LAVÍNIA: sim, pras nós duas. Mas isso já tem um tempo. Tinha também um solo que eu fazia, mas ele não precisava ficar o tempo todo comigo, eu fazia e depois ficava mantendo, e às vezes ele olhava e corrigia, dizia que havia pedido isso ou aquilo. Ele corrigia tudo.

ANDRÉA: e ele usava algum tipo de laboratório? Eu sei que a Juliana usou algumas estratégias, alguns laboratórios, pra poder provocar um surgimento de coisas, o desenvolvimento, principalmente ela que estava querendo coisas do cotidiano. Ele tinha alguma estratégia que você pudesse equiparar, ou que você tenha feito com a Juliana?

LAVÍNIA: tinha, mas não tanto quanto ele fez com ela. Foi no **Me empreste seus olhos** que ele fez conosco um laboratório na rua, em lugares específicos, em *shoppings centers*, no centro da cidade. Teve até um que foi uma coisa que me marcou muito. Um dia vi uma senhora, uma mendiga, na rua. E então nós entramos num taxi e, do outro lado da rua, ficamos filmando. Depois eu me sentava ao lado dela, toda arrumada, pra ver o que aconteceria. Depois eu pedia pra deitar no colo dela, ela não quis, saiu, eu me deitei no chão. Então vieram umas pessoas, ficaram em volta, querendo saber o que estava acontecendo comigo. Ele levou o exercício pra sala, e me pediu que buscasse essa sensação e aí se criou um solo, que era pra abertura do espetáculo, ou seja, ele foi dando estímulos e nós fomos improvisando. Era meio uma utopia que virou coreografia dentro dessa movimentação em que fizemos o improviso. Mas isso é raro. O trabalho dele é mais coreografado.

ANDRÉA: o Henrique não coreografa muito. Eu estou usando o Henrique para chegarmos na Juliana. Ele não coreografa muito para grupos grandes, é sempre uma coisa aqui, outra coisa ali.

LAVÍNIA: isso.

ANDRÉA: como era a articulação e a forma de ele resolver as coisas de corpo, por exemplo, em que, num momento estavam você e Dica, ou então você e outra pessoa, ou então só você? Como era isso, ele trazia pronto ou ensinava?

LAVÍNIA: ele tinha as músicas, e falava, isso é um duo. Já nesse espetáculo, ele foi específico. Ele foi distribuindo. O solo é pra um, o duo é para fulano e pra sicrano, o trio é pros meninos, enfim, normalmente ele coloca todo mundo pra fazer tudo, primeiro. E depois separa, acaba que fica muito a critério de cada um. A primeira coisa ele queria era eu no chão, então me pedia pra pensar num movimento, ia dando sugestões de movimentos, foi dirigindo.

ANDRÉA: em parte ele vai negociando e vai trocando e aproveitando o que você traz?

LAVÍNIA: isso. Mas isso ele faz na companhia porque fora é muito difícil. Ele faz e tem que montar quase tudo normalmente. Porque nós já temos uma linguagem e sabemos o que ele quer.

ANDRÉA: vocês já tem mais ou menos um vocabulário. Fale agora sobre a questão do SESC. Como aconteceu, como você chegou à pessoa da Juliana? Eu acho que você até já comentou comigo então podemos começar por essa parte?

LAVÍNIA sim. A Bia me convidou, e me disse que eu poderia escolher quem eu quisesse e conversei com a Juliana para ver se ela queria participar. A Bia só falou que não queria que fosse o Henrique, por causa do projeto. Foi até bom também, porque eu queria a Márcia e a Ana Vitória, e fiquei sem saber por quem optar. Eu já havia falado com a Márcia, porque com a Ana Vitória não teria como, uma vez que ela já ela estava dançando com a Ana Botafogo. A Márcia foi a primeira pessoa com quem eu falei, ela foi muito receptiva, mas falou que não poderia, porque ela estava num processo de criação, e ela é bem concentrada nas coisas que ela se propõe a fazer. E eu queria alguém do Rio também, achava que seria interessante. Então chamei o Alejandro, do Cena Onze, e ele também não podia, e fiquei muito tempo entre o Sandro Boreli, de São Paulo e a Juliana. Eu já tinha visto a Juliana por vídeo que a Dica havia me mostrado. Nós estudávamos juntas. Mas eu nunca a tinha visto ao vivo e fiquei tão encantada com o trabalho dela, que eu nunca mais me esqueci. Eu ficava pensando nisso e então eu fiz uma desconstrução e resolvi que eu ia trabalhar com uma mulher. Com o Sandro seria

um trabalho mais fechado, mais lúgubre, mais denso. Então resolvi e liguei pra Juliana, conversamos, falei se ela poderia, ficamos de ver as datas e tal, então ela me ligou dizendo que poderia trabalhar comigo. Na realidade eu nunca tinha conversado muito com ela, talvez umas duas vezes só, ela e a Dica, saindo na rua e tal, foi meio no escuro mesmo. E ela foi superlegal comigo, aceitou e o mais interessante é que ela nunca havia trabalhado dessa forma, mas deu certo. E se não tivesse dado, eu falo porque nós temos que ver como a pessoa trabalha, eu sempre trabalhei só, mas enfim, foi um ótimo trabalho, tanto pra mim quanto pra ela, porque foi um aprendizado pra ela.

ANDRÉA: para vocês duas, não é?

LAVÍNIA: e pra mim também. Tanto que agora ela está montando uma companhia e ela me falou que achou maravilhoso trabalhar comigo porque ela viu que dá certo no corpo de outra pessoa o trabalho dela. E ela tá fazendo isso agora com a companhia, ou seja, foi isso que deu certo.

ANDRÉA: como você nomearia as etapas, por exemplo, o convite, a triagem pra você encontrar parceiros e chegar na Juliana? Como é que foram os encontros, os ensaios, como é que foi o início? Você duvidou que isso desse certo?

LAVÍNIA: ela aceitou, e eu resolvi ir pra São Paulo. E lá consegui salas e começamos o trabalho. No primeiro dia saímos pra conversar, fomos a um restaurante conversar um pouco sobre o que eu queria exatamente, falar do trabalho. Ela já tinha me falado não era uma coreógrafa que fazia passos. Havia me dito que não era o que sabia fazer, que não tinha nada contra, mas que não era acostumada a chegar e dirigir. Então acabamos ficando bem presas, bem focadas numa coisa que ela tinha visto em mim dançando, que era o feminino. Acho que por causa do trabalho **Mulheres**, mas ela falou especificamente do solo, que ela tinha feito e tinham umas poses que ela falou que lembrava muito o **Mulheres** mais antigo, e tal. E ela falou que ela queria explorar o feminino. Eu também falei um pouco sobre o que eu queria tratar. Falei mais ou menos o que eu imaginava, como se fosse uma conversa comigo mesma, que na verdade no início nós tínhamos que achar um nome e decidimos, conversando, acabar isso. Então ela conversou comigo e fomos vendo o trabalho mudando. No primeiro dia nós conversamos, ela trouxe pedaços de pequenos exercícios, laboratório de movimento de espera, bem simples, nós fazíamos o exercício uma de frente pra outra, sentadas, numa cadeira, e então, do jeito que ela mexia me dava um estímulo, então eu fazia outra coisa e dava outro estímulo, então ela foi fazendo e observando, e colocou algumas coisas novas, que ela chama de *haicai*, colocava um *up* naquilo que fizemos. E foi isso no

primeiro dia. Depois, no segundo e depois, mais adiante. Teve um dia que eu estava com muita dor nas costas porque tínhamos trabalhado muito, e ela me orientou nas posturas. Pediu que eu observasse como estava me sentindo, onde estava doendo. Foi uma viagem mesmo, foi soltando tudo, foi liberando. Ela ficou entusiasmada, disse que sairia muito lindo no espetáculo, como parte do início. Não dá pra fazer todo dia e eu ficava lá, viajando. Mas às vezes eu coloco coisas novas, e vou percebendo isso. E começo a improvisar, a espremer, e fomos definindo desde o início. Depois nós continuamos fazendo essas coisas em pé, muitas brincadeiras com o olhar, com o público, e ao mesmo tempo em que tem uma coisa de raiva, tem também uma hora que eu brinco, tem uma brincadeira. E aí foi mais pra definir a sequência, ficar mais limpo. Mas essa mistura, acho que tem um encanto sempre, coisas que ela trazia pra movimentação dela, tanto que no início eu não conseguia, porque nesse meio eu faço muito improviso. Ela me pedia para não improvisar muito, mas eu acabava fazendo grandes improvisações, virtuosas, tipo pé na cabeça, umas coisas que eu já havia feito anteriormente. Até o trabalho mesmo pra falar, e olha que às vezes eu nem acreditava no que eu estava fazendo, e fazendo dentro de outra linguagem. Tanto que às vezes é difícil, porque eu tenho uma coisa de pernas, do Henrique, um monte de pernas pra fora, pernas grandes, uma pra aqui outra pra lá, e ela não, no trabalho dela quase não tem jogo de pernas. O dela é meio tudo aqui em cima, a perna vai além de uma sequência, então é tudo menor, é tudo mais virtual mesmo, assim. É pelo menos a intenção que tem que ter, porque aqui é eu estou me movimentando, eu estou me movimentando mais que dançando. Mas com uma intenção. Sempre tem uma história. Tem muito trabalho, e sempre fica meio na superfície, fica vazio.

ANDRÉA: não chega, você não faz.

LAVÍNIA: é, não rola. E eu faço rápido aquela parte. Hoje por exemplo foi muito barulho, muita gente, eu não conseguia me concentrar, mas é isso, é o que ela fala, sou eu na hora, sou eu trabalhando na hora, é uma coisa em que eu preciso ficar confortável. E vou chegar e já sei muita coisa, mas é fora, e ainda tenho que fazer o som e é muito difícil pra mim, e ao mesmo tempo tem que fazer, é complicado.

ANDRÉA: sobre o som, quando você fez a primeira, estava muito evidente, e a sensação que eu tive é de que, não necessariamente, tem que ser tão evidente o tempo todo, entende?

LAVÍNIA: sim.

ANDRÉA: então, por exemplo, qualquer coisa que você faça em torno do fechamento de tronco, o quanto que isso é verdade ou por quanto que isso é um ato ou recurso seu.

LAVÍNIA: é, até fico muito preocupada com isso, porque eu não posso fazer todo movimento que penso em fazer. E aí eu estou um pouco nisso agora, porque eu estou tendendo a achar que não dou conta.

ANDRÉA: ah, você consegue. Quais as outras estratégias? Você não precisa detalhar muito, mas os laboratórios, as conversas, os seus machucados.

LAVÍNIA: é, e teve uma coisa da voz, que ela queria que minha dinâmica não ficasse “faz, para, faz para” e ela queria que eu fizesse mais pro meio, me derretia e depois buscava. Não poderia ser previsível. Então ela fazia um som pra mim e eu ia seguindo, ela estendia e eu tinha estender o meu movimento e aí eu fui entendendo a dinâmica. E ela falou para eu fazer um som, para eu sentir, e eu não conseguia fazer, fiquei nervosa e disse que dali não sairia som algum.

ANDRÉA: se você fosse fazer teria que ser um som preestabelecido?

LAVÍNIA: é. E ela me mandava fazer, me mandava esquecer que ela estava lá perto. Então ela falou, faz primeiro muitas vezes, repete, repete, repete, esses movimentos até você se cansar e então, com certeza, você vai soltar alguma coisa. Solte alguma coisa. E eu comecei a fazer e e fiz muito, foi a primeira vez, e é difícil essa primeira vez é sempre assim, tão fácil.

ANDRÉA: e nunca vai ter, não repete, não repete. É duro!

LAVÍNIA: então ela me disse que ficava muito bom eu fazendo junto. Também não seria tudo. Temos que seguir coreografando e cada um tem que seguir sua respiração e isso é difícil. Porque aí eu comecei a coreografar cada movimento, com a porção certa em cada, sabe, e ela ia dando toque sobre como deveria ser a respiração e trabalhar uma coisa interna, até se soltar. Isso foi uma das coisas que ficou, por causa disso, eu achei interessante, e até tinha uma música, que é uma intervenção como se fosse igual à primeira, teve alguns momentos com voz também.

ANDRÉA: acho que eu ouvi num ensaio, era a voz dela que gravada, não é?

LAVÍNIA: é, nesse primeiro. A primeira cena tem uma música que está na voz dela, mas temos mais. Durante, essa parte ficam mais só eu e a voz, só que nós colocamos e vimos que não dava, achamos muito estranho, porque eu fiquei tanto tempo trabalhando sozinha que não cabia.

ANDRÉA: ou colocar em *off*, às vezes.

LAVÍNIA: é. Aí nós tiramos e ficou só a música do final, né, a primeira é uma intervenção, mesmo, e a música final. Mas, o que ela levou foi mais isso, e aí nós, sempre com muita conversa, assim, porque às vezes ela fala que se eu ficar muito assim, se eu sentir o movimento demais, que é uma coisa que eu estou acostumada e isso me absolve, vai ficar uma coisa cristalizada. Ela diz que vai perder o lugar.

ANDRÉA: deixar o lugar de frescor, né? Aquela coisa que você não sabe muito bem onde vai dar.

LAVÍNIA: às vezes ela chegava e falava, oh, hoje não dá pra fazer nada, vamos sentar e conversar. Aí ela me esclarecia tudo de novo, assim, e tudo o que ela falava era muito bom, aí, quando eu ia fazer, ficava assim estranho.

ANDRÉA: ampliado?

LAVÍNIA: é, ampliava pra mim.

ANDRÉA: e o que fica do seu trabalho? O que você percebeu do encontro de vocês, que ficou pra Juliana? Você percebeu alguma coisa, ela percebeu alguma coisa? E se você percebeu, o que é pra você? Você já mencionou algo que é o fato de ela não ter coreografado pra outra pessoa.

LAVÍNIA: eu acho que uma coisa que vi, fiz e deu certo, Foi logo depois do meu machucado, que eu fiquei aqui e ela voltou, e eu fiquei estudando sozinha tudo, e foi importante porque eu estava meio dependente dela no saber, sabe como? Então eu pensei que precisava fazer, e chegar ao processo de alguma coisa, porque eu estava em crise, e pensava que não daria conta de fazer o que ela queria, e foi aí que eu descobri que ela também estava em crise, que ela não dormia, pensando que não conseguia me fazer entender o que ela queria, como se não estivesse conseguindo explicar pra mim o que ela queria. Ela achou que era um problema dela e eu achando que era um problema meu. Quando conversamos, ela ficou muito feliz, curtindo, e dançou, achando tudo uma maravilha, sentindo alívio, porque eu estava muito insegura. Eu nunca tinha trabalhado com alguém e não sabia que eu estava conseguindo colocar, conseguindo passar o que eu queria, então eu acho que acabei trazendo essa questão pra ela, e ela viu que dá certo, entendeu? Pra trabalhar você precisa segurar a onda de vir pro palco sem música. E eu entendi que ela conseguiu perceber essas coisas, que ela falou que levaria pro trabalho, com certeza. Que, por exemplo, que com algumas pessoas ela, com certeza, eu teria que conversar muito, que precisaria mais fazer movimento, e ela foi entendendo isso, e eu acho que foi ótimo, porque foi uma troca, eu podendo falar comigo mesma. E pra mim foi engraçado, parece que o processo era mais importante mesmo, porque eu não sei até

aqui, mas foi um processo onde eu descobri tanta coisa, meu jeito, que mudava no meu jeito de conversar muito com essas pessoas.

ANDRÉA: de escutar, de ser mais generosa, né?

LAVÍNIA: é, muito, porque no início, na primeira semana eu gostava do que ela me mostrava, mas meu corpo resistia, eu não eu ficava à vontade. Então eu pensava que era algo tão solitário, que eu não ia, e fazia, e pensava se eu estava fazendo direito.

ANDRÉA: tirou você do lugar?

LAVÍNIA: me tirou do lugar, sei que fica legal, mas algo não me deixa confortável para sentir isso.

ANDRÉA: e ao mesmo tempo você percebe a Juliana, que também fica no lugar de não poder subestimar, porque você é uma virtuose, e você tem essa amplitude, essa possibilidade de também ter outras possibilidades, é isso?

LAVÍNIA: sim.

ANDRÉA: e tira do outro lugar também. Não associa, não é nem lá nem cá, não pode fazer nada com sua voz e eu aqui, ela também não vai fazer nada, pode passar a perna e tal.

LAVÍNIA: mas é isso, a Juliana me explicou que não é qualquer pessoa que conseguem chegar e nós nem conseguimos fazer meio certinho, de tanta coisa que aconteceu. Então, pra mim compensou muito.

ANDRÉA: aproveitando isso que você falou agora, como é pra você, ou pra você tem alguma importância ou relevância pra você essa questão de tempo, de prazo? Este ano não teve tema, vai ser complicado, mas continuamos tendo um limite ou uma estrutura que fale sobre o tempo, o tempo do trabalho e o tempo pra realizar o processo. Isso tem alguma relevância?

LAVÍNIA: tem, porque eu mudei minha vida, até mudei mesmo, principalmente eu, que sou de São Paulo, mas acho pouco tempo e ainda fico pensando se tivéssemos mais tempo, depois percebo que qualquer que fosse o tempo, teria que trabalhar.

ANDRÉA: e no tempo dele.

LAVÍNIA: é. Saiu dessa forma e olha que foi em pouco tempo.

ANDRÉA: é a característica do trabalho, apesar de ele ter esse critério interno?

LAVÍNIA: é. Isso faz parte, se tivesse mais tempo, teriam mais coisas, como música. Eu estava ouvindo a música agora, estava vendo o trabalho hoje, inteiro, são coisas que nos deixam um pouco nervoso, meio inseguro, e também da movimentação, eu até gostaria de conseguir aprofundar mais.

ANDRÉA: dá vontade de quero mais, não é?

LAVÍNIA: é.

ANDRÉA: e com relação ao SESC, à produção, ao fato de você conseguir as coisas, teve alguma dificuldade?

LAVÍNIA: não, foi tudo supertranquilo, consegui hotel pra Juliana, quando ela veio pra cá, pra tirar fotos. Só foi difícil conseguir hotel agora, dois dias que eu queria, só fui conseguir depois, mas porque eu demorei a mandar o pedido, então, não deu tempo.

ANDRÉA: o pedido tem que ser feito com antecedência.

LAVÍNIA: ah, as salas eu consegui todas as vezes que precisamos, foi até muito rápido, porque respondiam rápido aos e-mails, e eu tinha que responder vários no mesmo dia, porque a decisão era tomada. No início eu fiquei muito perdida porque tinha que decidir isso e aquilo.

ANDRÉA: duas coisinhas então, pra fechar. Uma é a questão do figurino, como é que vocês chegaram ao resultado do figurino utilizado no espetáculo Solos?

LAVÍNIA: isso pra mim está sendo que não tem me deixado muito satisfeita. Primeiro, chamei o João, não sei se o conhece, mas eu fui ficando sua amiga, e aí, o que eu imaginei não foi feito, porque foi feito em dez dias, às pressas. Então quero dizer, como a Juliana vem de muito longe, o figurino funciona, mas nós tínhamos uma visão técnica de que nós queríamos uma coisa simples, nada abafando, então é mais pra ficar focada em mim mesma. Ele havia gostado da ideia de mostrar manga curta ao invés de manga longa, mais justinha. E ele também deu ideia de colocar uma tela preta, porque a roupa é branca, clara, clarinha, meio creme, e aí essa tela seria usada como pano de fundo, ela fica meio como se fosse um contorno meu, e então quando eu mexo, ela dá um efeito diferente, bonito.

ANDRÉA: é, e a música?

LAVÍNIA: então, a música explicou como ela queria, e nós logicamente entramos em consenso, e tal, e o Leon King falou o que ele sempre quis fazer uma música pra mim. Nada muito previsível, assim, uma música muito melódica, romântica, nada dessas coisas. Então a primeira é aquela intervenção meio na voz dela, como se eu estivesse falando, tem um pouco do contrabaixo, ele tocando e a última ela queria que fosse como aquela parte em que estou sem música, no chão, foi uma preparação pra esse final. É como se a música não parasse no espaço, eu entro num transe ali, e pára de repente, é como se naquela hora fosse começar alguma coisa e não começa.

ANDRÉA: entendi.

ANDRÉA: quem é mesmo o figurinista?

LAVÍNIA: Cássio Brasil.

ANDRÉA: então tá.

LAVÍNIA: falei muito?

ANDRÉA: não, na verdade eu só estou regulando porque eu programei com uma média de quarenta a cinquenta minutos por pessoa. E o que eu estou avisando a todos é que talvez eu retorne algumas coisas depois de ter estreado nos falamos por e-mail.

LAVÍNIA: tá bom.

ANDRÉA: porque provavelmente vai ter algum furo, sempre tem, e é bom sempre ter porque fica alguma coisa pra trás, e eu te procuro, se precisar. Muito obrigada!

ANEXO II – ENTREVISTA COM JULIANA MORAES (12 de Fevereiro de 2008)

ANDRÉA: Como é que você começou a dançar e a coreografar? Como se deu esse processo até chegar a ser profissional?

JULIANA: bom, eu comecei a dançar muito novinha, eu tinha seis anos de idade, no interior de São Paulo, numa cidade chamada São Carlos. Eu dançava como lazer, mas eu era louca por dança. Então, na época do vestibular eu prestei Dança na UNICAMP, passei e fui fazer, mas ainda bastante indecisa. Lá eu acabei achando que era isso mesmo que eu queria fazer, eu me apaixonei pelo curso, fiquei os quatro anos. Durante esses quatro anos eu dançava para uma professora americana que dava aulas, que tinha uma companhia, a *Holly Caver*. Fazíamos uma série de espetáculos com grupos de alunos. Hoje em dia esses alunos estão cada um em um lugar diferente. Mas foi lá na UNICAMP, por exemplo, que eu conheci a Gi Caliotto, que dança na Companhia Quasar. E ela é muito amiga da Lavínia, e foi assim que eu a conheci. Depois da UNICAMP eu ganhei uma bolsa para estudar em Londres, e lá eu fiz um curso de especialização, de um ano, e depois um curso de mestrado que durou mais um ano e meio. Nesse período eu estudei composição coreográfica e muita análise de movimento. Estudei com a Valery e foi muito bom. Lá eu dancei para um coreógrafo que estudava comigo, chamado Felipe Guermarker, e com uma colega chamada Andréa Hernert, com quem eu faço parceria na Suíça.

ANDRÉA: mas ela mora no Brasil?

JULIANA: não. Ela mora na Suíça.

ANDRÉA: como é que funciona?

JULIANA: eu sempre vou lá, ela nunca veio aqui. Eu voltei pro Brasil no final de 2000, aí em 2002 eu apresentei um solo no Feminino e na Dança, evento que acontece em São Paulo, e dancei o solo que eu fiz no mestrado de Londres, chamado Querida Senhora Emy, sobre a Lei de Marshall de Shakespeare. E eu sei que esse solo me abriu portas, porque ganhou o prêmio de crítica em São Paulo, de criador e intérprete. Aí as pessoas foram saber quem eu era, já que não sou de São Paulo, eu sou originalmente do interior, eu fiz UNICAMP, então, ninguém sabia quem eu era.

ANDRÉA: você já havia apresentado outros trabalhos em São Paulo?

JULIANA: não. Eu cheguei a São Paulo com esse trabalho. Depois eu ganhei uma bolsa para estudar em Viena, foram cinco semanas de curso e lá eu fiquei com a Vera Mantena, foi superlegal. E depois eu ganhei uma bolsa da Vitae e fiquei um ano com a Vitae e criei mais um solo. Ganhei até um prêmio.

ANDRÉA: foi um solo pra você mesmo?

JULIANA: era pra mim mesma. Essa foi a minha formação. Eu acho que a UNICAMP forma muita gente pra isso também.

ANDRÉA: Pra isso?

JULIANA: pra criador e intérprete. No Lábanos fiz vários solos também, uma porque eu me sentia muito estrangeira, e outra porque, enfim, lá que eu acabei curtindo criar pra eu mesma. Daí eu fiz meu segundo solo, com bolsa da Vitae, chamado Desassossego. Depois, em São Paulo tem um festival chamado Cultura Inglesa Festival, que oferece subsídios para você criar, e fazem três trabalhos por ano. Então em 2005 eu fiz um trabalho chamado Corpos Partidos, aí foi a primeira vez que eu trabalhei com mais uma bailarina, em duo. Foi pra mim e para a Alexandra Itacarambi. E a Alexandra é uma bailarina de São Paulo formada na Julius. Foi a primeira vez que eu senti certa dificuldade de como passar o que eu queria.

ANDRÉA: muito incômodo?

JULIANA: exatamente, porque era uma pessoa que tinha uma formação completamente diferente da minha, e lá mesmo na UNICAMP e no Lábanos, os cursos que eu fazia de pequenos duetos e trios etc., eram com pessoas que tinham a mesma formação que eu, então os passos eram parecidos. Depois disso eu fiz dois trabalhos com um bailarino lá em São Paulo chamado Anderson Gouveia. Foram dois duos. O Anderson é formado pela Anhembi, e dança no Nova Dança, com o Luis Favoreto há anos e anos numa companhia chamada Balangandans. Ganhamos um prêmio da FUNARTE, fez um duo, chamado Dois e Meio, depois nós fizemos uma *performance*, Cultura, estreou no ano passado e depois veio pro Panorama Rio Dança. Depois fiz um trabalho com três mil revistas, uma coreografia meio instalação, meio *performance*, porque permanecemos no espaço por duas horas e o público entra e sai. E eu e o Anderson temos uma roupa muito peculiar no figurino, tampamos o rosto com o capuz e quando usamos o rosto, usamos rostos retirados de revistas, e em meio a tudo isso eu fiz mais um solo chamado Três Tempos.

ANDRÉA: pra você?

JULIANA: pra mim também. E eu rodei o interior de São Paulo com esse solo e fiz um DVD. A Dica amava esse trabalho. Éramos muito, muito amigas e ela levou o DVD embora. Ela já estava dançando no Cena Onze nessa época. Então ela mostrou o DVD do Três Tempos pro Alejandro e mostrou pra Lavínia. Na verdade a Lavínia me conheceu através desse DVD. Ela nunca tinha me visto dançar.

ANDRÉA: Mas e o Três Tempos ?

JULIANA: também fiz pra mim. Eu fui convidada por uma ex-professora de UNICAMP, que tem um espaço em São Paulo chamado Kaleidos. Ela tinha visto o meu primeiro dueto, com a Alexandra, e adorou, e queria que eu fizesse alguma coisa para o espaço do Kaleidos. Eu disse que não tinha nada novo, mas que eu iria me investigar os meus trabalhos anteriores. Nessa época eu já tinha feito o Três Tempos, que é uma síntese do que eu já tinha feito profissionalmente até então. Agora estou com um projeto pela Lei de Fomento de São Paulo e vou começar a coreografar com minha companhia chamada Companhia Perdida. Estamos com estreia prevista pra novembro e onde eu trabalho com mais três bailarinas.

ANDRÉA: então o máximo de pessoas com quem você tinha trabalhado eram duas?

JULIANA: isso, duas. Agora são três. Isso representa um crescimento muito grande, porque de uma pra duas, de duas pra quatro, já é o dobro, e eu sou muito minuciosa. Eu tenho grande dificuldade de trabalhar com muita gente. E essas três que eu chamei lá em São Paulo. São três bailarinas que eu conheço há muito tempo, eu sou muito cuidadosa pra escolher. Todas elas, aliás, duas delas fizeram UNICAMP e uma eu já conheço há anos. O fato é que eu não queria ter a dificuldade de encontrar um corpo absolutamente desconhecido. Agora, quando a Lavínia me ligou e eu levei um choque quando ela me ligou, nós nos conhecíamos muito em função de a Dica ter ficado doente, então durante todo o processo do adoecimento da Dica eu fiquei muito próxima dela e a Lavínia também ficou muito próxima, então acabamos criando vínculos nesse tempo. Foi assim que nós nos conhecemos melhor. E quando veio o convite eu perguntei, mas Lavínia, da onde você tirou isso? E ela me disse tirei daquele DVD, eu adoro aquele trabalho. Então eu queria fazer com você. Ela já havia sondado com o Boreli, com o Alejandro, mas acabou fechando comigo. Como eu tinha esse tempo disponível porque a companhia só começa em março, e como eu também dou aulas também em na Faculdade Belas Artes, de São Paulo num curso de Artes Plásticas e as aulas começam quinta-feira, então nós tínhamos de duas a três semanas de trabalho intenso. A Lavínia foi pra São Paulo rapidamente, trabalhamos uma semana lá e depois uma semana aqui.

ANDRÉA: o perfil técnico da UNICAMP?

JULIANA: a UNICAMP é um curso muito técnico. Prático, muito prático. E na verdade na verdade hoje em dia, é muito difícil nos caracterizarmos como uma linha, uma escola. Temos uma geração de professoras e um professor, que estão na faixa dos cinquenta anos e eles tem uma influência muito forte de alguns grandes mestres modernos. A Rolly tem uma influência clara de Limon, e a Julia Viviane também. Eu fiz aulas com a Gisela Rocha, e não era uma coisa muito forte. E então, são quatro horas de técnica por dia, todos os dias, e à tarde de improvisação e composição.

ANDRÉA: a UNICAMP é pública?

JULIANA: a UNICAMP é pública.

JULIANA: bom, continuando, no Lábanos tínhamos muita aula de técnica. O Lábanos ele é cruel, porque ele divide as pessoas em quatro níveis, quando você chega lá, pra fazer o curso que eu fiz. Então eram níveis um, dois, três e quatro, e eu fiquei no nível quatro, e tínhamos aulas de Limon, de Lize, e Ugana, no primeiro ano. Eles eram superfixos com a linguagem, com o método adotado.

ANDRÉA: você falou do convite do Julius, da Lavínia, então como é que você classificaria ou nomearia ou compreende assim em etapas esse convite?

JULIANA: eu fiquei muito assustada, porque eu vi a Lavínia dançar muito, a Quasar era uma companhia bastante famosa, e eu acho a Lavínia uma grande intérprete. Todas as vezes que eu vi a Lavínia dançar ela me chamava muito a atenção. Lembro-me de um solo, só não lembro qual nome do trabalho que a Lavínia fazia que naquele momento, e eu tenho a cabeça muito treinada com análise do movimento, e eu logo vi que não era o Henrique ali, eu vi que era a Lavínia ali. E era um solo muito curto e muito pessoal, e é um trabalho mais de chão. Era um trabalho que naquele instante eu achei que eu tinha uma entrada pra ela, porque se eu tivesse visto ela só fazendo saltos e giros e mortais e quedas e pegadas talvez eu não aceitasse o convite. Mas vi a Lavínia dançando o que me interessa, com certa proximidade. Então fomos para o estúdio e ficou muito claro pra mim que o treinamento, o corpo da Lavínia, era muito formado para ser mostrado. Ela tinha essa coisa de mostrar o corpo sempre muito estilizado, e as linhas são sempre lindas, mas eu queria algo muito mais nu, de certa maneira, uma coisa muito mais despida, com menos caráter de representação. E eu falava pra Lavínia, e falei que eu não sei fazer passo em dança, esse negócio de passa a perna pra lá, passa a perna pra cá, não sei, eu não gosto, eu nem gosto de ver coreografia que tem passo de dança. Então tivemos que conversar muito para nos entendermos, e eu fui tendo que desenvolver uma

linguagem pra conversar com ela e cheguei à conclusão de que o passo é um movimento nobre, você enobrece o movimento, isso aqui não é só qualquer coisa, é um passo de dança.

ANDRÉA: tem um grau de importância? É maior...

JULIANA: isso. Ele é maior que um movimento qualquer e gosto muito de movimentos prosaicos. Até hoje no release eu escrevi, que é um trabalho sobre o virtuosismo do movimento prosaico, porque esse trabalho que estou fazendo com a Lavínia, ele é muito virtuoso, mas não é um virtuoso de pernas e etc.. É um virtuoso dentro da simplicidade, dentro de posturas absolutamente cotidianas e banais, sempre. Então como eu consegui ajustar isso foi muito difícil. Eu lembro que no primeiro encontro fizemos um laboratório e eu falei, então vamos fazer um laboratório e nos sentamos uma de frente pra outra em duas cadeiras e eu falei para tentarmos conversar com gestos. Não é mímica, é algo pra ver se ficamos confortáveis. Algo absolutamente simples, olhamos uma pra outra e vamos fazendo. E ficamos nisso quase uma hora, assim, fazendo e vimos que esse processo dava certo porque existia, era uma coisa mais mole, qualquer coisa, sabe, era uma coisa menos marcada, mais desarmada, sem impositação. E a partir daí começamos a criar. Os primeiros movimentos que fizemos de chão foram desse laboratório, de espera, de olhar uma pra outra, de olhar de um jeito, de olhar de outro, sem muita preocupação com as mãos. Ela tem um gesto com a mão, que é um gesto com o estilo da Quasar. Quase um maneirismo, e é muito difícil cortar isso, mas ela tem uma dedicação, ela é muito dedicada, então fomos fazendo, fazendo, e é na minúcia assim, é o pé que tenta cortar aqui, o olhar. Ela está se desprendendo.

ANDRÉA: eu acho bárbaro ela ter pegado uma pessoa como você, eu não conheço você, mas assim, pela mudança do primeiro movimento pro segundo movimento, eu acho espetacular. Ela está tendo oportunidade, assim como você, de lidar com esse corpo.

JULIANA: pra mim é incrível porque eu vou entrar numa companhia agora, e eu descobri certo vocabulário de coisas que em interessam que eu nunca tive tino de descobrir com ninguém.

ANDRÉA: talvez por essa coisa tão diferente, até das pessoas que você escolheu.

JULIANA: exatamente.

ANDRÉA: isso te ampliou?

JULIANA: sim, porque todas essas pessoas que eu escolhi são pessoas que tem formação parecida com a minha, são pessoas que dançam com projetos em São Paulo,

eu faço um trabalho pra mim, eu faço uma escola aqui, faço um duo ali, não é pessoal de companhia. E a Lavínia é de companhia. Ela é uma intérprete famosa, reconhecida, de uma companhia importante, então ter uma proposta a este tipo de estilo eu acho que é fantástico mesmo.

ANDRÉA: mas ela estava com esse desejo e a Quasar tem a haver com um momento da vida dela. Desde os dezesseis anos de idade que ela tinha a intenção de entrar na Quasar. Com vinte ela entrou. Ela ficou dos vinte aos trinta. Agora ela saiu. Ela ficou seis meses sem dançar, de tão cansada que ela estava de dança em geral. E agora, quando ela resolveu voltar, outra coisa que ela me falou, é que ela não queria mais trabalhar com homem. Ela tinha vontade de trabalhar com uma mulher. Ver como é que era. Eu acho que tinha certa relação de poder, também. Bom, vamos para as estratégias. Você falou dessa estratégia de laboratório, eu vi você conversando com ela sobre os laboratórios. Como foi?

JULIANA: eu perguntei para a Lavínia sobre o ela queria falar. Ela disse que teria que pensar, porque nunca havia pensado nisso. Quando ela chegou a São Paulo ela já veio cheia de ideias. Fizemos uma série de laboratórios de texto, por exemplo, onde num dos laboratórios eu peguei um texto de umas coisas que eu gosto muito dos anos setenta, ela ficava sentada e falava. Eram em textos em inglês, *waiting, waiting, for him to Love me*. Era algo muito feminino, no sentido de esperar pra ser bonito, esperar pra que ele venha. No laboratório eu perguntei Lavínia o que ela esperava da Quasar, você tem dezesseis anos. E esse foi um dos laboratórios. Fizemos o texto na hora, esperando isso, esperando aquilo, esperando aquilo outro, enfim. Outro texto interessante falava sobre um papo de lanchonete, onde eu comecei a tirar dela coisas prosaicas, para além do cotidiano de ensaio. Fizemos muito laboratório de movimento, porque, depois de uma semana de ensaio, ela ficou com a mão totalmente roxa. Tinha hematomas em todos os ossinhos da mão, estavam machucados, com casquinhas, ela ralou o cotovelo, e eu fiquei absolutamente desesperada, porque eu nunca tinha visto um negócio daquele. Porque ela colocava muita força em tudo. Então um gesto que era pra fazer assim, leve, ela fazia forte. **ANDRÉA:** mas é meio que a proposta?

JULIANA: mas a Quasar leva e coloca no teatro um tatame, eles ensaiam sobre um tatame, então ela tem um registro de dez anos de tatame, e de repente ensaiar, mesmo que seja num chão de madeira, ela faz outro registro, é um registro motor, daí qualquer gesto, mesmo que seja pequeno, agride.

JULIANA: então começamos a fazer uns laboratórios de queda, de aquecimento porque eu gosto muito de algumas coisas da Batêmia. Ela tem uns trabalhos sobre reflexos motores infantis e como nós temos acesso a esses reflexos. Então é o reflexo da cabeça, que vai cair e você cata, né, você não bate a cabeça no chão. Mas não é um catar representado, é um como conseguir essa conexão interna, então a partir desse laboratório ela parou de machucar as mãos. Aí ela começou a perceber. Outra coisa que me interessa muito é conseguir fazer várias dinâmicas de movimentos ao mesmo tempo. Então uma parte do corpo ou um movimento “mãe”, digamos, “ação mãe”, digamos uma ação mãe é uma ação de extensão e queda e no meio disso dá pra fazer outras. Mas isso é muito difícil, porque harmonicamente nós temos um treinamento, ainda mais o da Lavínia, que é de fazer um grande movimento muito complexo. Então ela conecta todas as partes do corpo para este centro motor. Fizemos outros laboratórios pra conseguir, por exemplo, enquanto caminha o braço faz outra coisa em vez de pop braço e a perna.

ANDRÉA: é uma dissociação na verdade mais aprofundada, mais um domínio, né, melhor...

JULIANA: por isso que eu falo do mundo prosaico, porque é uma coisa que você faz no cotidiano.

ANDRÉA: isso não está como uma coisa principal, ou seja, você não presta atenção.

JULIANA: exatamente. Fizemos também um laboratório sobre movimento de sombras, esse movimento de sombra é o segundo movimento, não é o primeiro, porque o primeiro, o “mãe”, é como se fosse o pré. O movimento grande eu não consigo controlar. O movimento de sombras não controla. Então o Lábanos fala que a sua emoção está nesse segundo que nós não vemos. Então acho que quando você trabalha bem com o movimento de sombra parece que a pessoa está falando em cena e isso é uma das chaves pra Lavínia quando eu digo me mostra o que você está pensando agora. Eu não queria que formatássemos a coreografia com movimentos um, dois, três, quatro, cinco, porque fica com cara de passo. E quando eu danço, eu nunca formato assim. Eu fico meses descobrindo os gestos das ações, e eu boto num arquivo. É como se eu tivesse um laptop na minha cabeça. Eu escolho ali, na hora. É claro que algumas coisas se repetem.

ANDRÉA: naquele dia eu estava ouvindo você falar sobre isso e eu fiquei pensando muito sobre um tempo atrás. Porque eu sou bem mais velha do que você, e tinha uma coisa que me deixava muito intrigada é que, de um momento pra frente, eu comecei a perceber que mesmo nesses movimentos padrão mesmo, essa frase, ou na sequência a

construir, nunca é igual. Na verdade ele nunca se repete, nós ficamos com uma fixação achando que num determinado tempo da sua vida, que você é capaz, né, de repetir a mesma ação, mas se fizéssemos uma análise pré e pós, nunca seria a mesma coisa. Eu já tive uma experiência de dançar uma partitura fechada, de pensar no que eu ia fazer para o jantar, enquanto eu dançava. E a Lavínia falava a mesma coisa. E se você tem um trabalho, e não é um trabalho de improvisação, livre.

ANDRÉA: não, eu sei o que você está falando

JULIANA: mas se tem uma partitura focada em dinâmica e não em movimentos um, dois, três e quatro, mas ela tem manter certa frequência tempo e espaço e fluência certa, isso te mantém presente. E eu vejo o que está escolhendo. Eu gosto de ver.

ANDRÉA: esse estágio foi uma das coisas que eu sofri à beça, porque assim, com a Dica, rsss nós sofremos, porque na verdade eu queria ir pelo lado apostado, quer dizer, eu tinha uma percepção de um movimento, sei lá, de dez, quinze anos atrás, e eu queria mil defesas, inverter isso, né, isso que você está falando. E é difícil pra caramba você inverter o lugar da prioridade, né, que é você estar presente. É muito difícil. O Chidero quando deu a oficina, o mais legal foi que ele disse ter criado o tempo real, a ideia do tempo real porque ele se aperta nas ideias, então ele cria uma na técnica e, na forma como circulou, ele cria situações a partir do imprevisto, então ele cria o imprevisto. É muito louco isso porque a ideia surge da situação que ele propõe, com um método e que está em cima do improviso, então é uma provocação de situações pra poder sair dessa.

JULIANA: mas ao mesmo tempo, eu vi esse último dele e eu acho que ele tem... é um jogo...

ANDRÉA: eu não vi esse último, foi pelo Quasar?

ANDRÉA: mas voltando, estávamos falando do laboratório prático de sombras.

JULIANA: tem muitos laboratórios de sombras. Muitos. Mesmo que não colocássemos voz em cena, eu faço falo pra ela, se mexe falando. É como se em primeiro lugar tem uma coisa de conseguir fazer como se os movimentos fossem passados de um pra outro, assim como na fala não paramos as palavras pra falar, nós juntamos as palavras, eu juntei as palavras. Eu não falei EU JUNTEI AS PALAVRAS. E quando você aprende uma língua estrangeira, é muito difícil você falar desse jeito.

ANDRÉA: É como se fosse uma respiração só.

JULIANA: quando você vai aprender a língua inglesa, você não consegue aprender absolutamente nada, porque eles não falam assim, pausadamente e você não consegue entender absolutamente nada, porque você está nesse processo. E eu sentia isso. Como

era um trabalho muito novo, as passagens eram difíceis. Era como aprender uma língua estrangeira mesmo. Eu dei aula de inglês durante muitos anos e acho que eu tirei daí. E o trabalho com voz também, é porque eu acho que quando falamos, por exemplo, esse sonzinho que eu fiz, fala, é o que me interessa.

ANDRÉA: é o todo né, não é a voz, não é só o som da palavra. Uma vez ele me disse que não sabia como eu conseguia analisar uma pessoa deitada olhando pro teto. Que era surreal. Porque é o todo, não é possível porque tem uma riqueza de detalhes. E ela achava assim, poxa, é verdade, porque esses pormenores, quer dizer, esses detalhes são o todo.

JULIANA: é a comunicação que me interessa.

ANDRÉA: bom, você falou de vários laboratórios, já, com relação às trocas. Com relação ao que fica pra você das trocas, falamos da Lavínia, da coisa que é perceptível do corpo dela, e da diferença que eu vejo no pouco tempo do trabalho de vocês duas. Pra você, na inversão de percepção, o que é que fica pra você em relação ao corpo da Lavínia? O quê que fica pra você daquele corpo ali, além, porque existem muitas outras informações. No que afeta você pra melhor?

JULIANA: tem até algumas questões físicas, por exemplo, eu acho a Lavínia uma mulher muito bonita. Eu acho que isso influencia o trabalho que eu faço pra ela. Porque às vezes eu quero que ela fique bonita em cena, e ao mesmo tempo uma beleza despida. Claro que eu levo em consideração o fato de ela ser uma moça, enfim, dentro dos padrões de beleza, dentro dos padrões estéticos, seria muito diferente se eu tivesse criando um trabalho, por exemplo, com uma mulher não tão bonita, eu acho. Eu talvez falasse de outras coisas, talvez eu não me interessasse tanto pelo prosaico. Porque é lindo uma mulher com aquela beleza, se despindo dessa maneira. Quando eu a vejo fazer, nos momentos em que eu vejo o trabalho realmente acontecer, eu me surpreendo e eu acho muito bonito. Pra mim é gratificante, porque eu sinto que eu tenho alguma coisa pra falar. Mesmo que eu não dance.

ANDRÉA: e você tem vontade de fazer também o trabalho?

JULIANA: muito, muito mesmo. E hoje ela estava fazendo uma seção de fotos e ela fez a cena da cabeça, e eu faço essa cena. Nesse trabalho que ela viu, no DVD, eu tenho uma cena de cinco minutos, em que eu separo cabeça, braço, mão. Fico horas e horas brincando com isso, e eu vi a foto do fotógrafo e pensei, eu nunca vou ter uma foto como essa pra mim. Mas aí nós tivemos que ter, enquanto coreógrafos, uma generosidade, uma projeção, que nunca tivemos, tanto que agora na companhia, eu vou

dançar também e eu não sei, algum dia eu vou ter que sair. Mas eu não acho que vai ser simples.

ANDRÉA: vou aproveitar e comentar que uma coisa que discutimos muito, eu e a Denise, foi quando eu chamei a Denise, não queria que ela fizesse o trabalho como coreógrafa, eu queria que fizéssemos uma parceria, e ficamos cheias de dedos, porque na verdade acontece isso. E é uma coisa muito mais generosa, quando você está de fora. E você compartilha a parte dessa percepção, porque você está negociando, tem opção estética, obviamente, tem essa percepção dos pormenores, do que antecede, do que fica do gesto. Mas discutimos à beça sobre isso, assim, com um super respeito, porque essa questão da hierarquia, eu acho é uma questão muito delicada, muito delicada, porque na verdade, em torno trabalha essa coisa da hierarquia. E aí você tem projeção ou não. Por isso que eu estou te perguntando, porque a Denise também ficou louca pra fazer o trabalho e era muito engraçado, porque ela às vezes queria colocar algumas coisas no solo dela, e perguntava se podia fazer algo referente?

JULIANA: eu tenho a impressão que é o seguinte: eu acho que a hierarquia, se ela for clara, ela não precisa ser necessariamente ruim.

ANDRÉA: esse não é o caso.

JULIANA: exatamente. Eu sinto que com a Lavínia tenho uma relação de coreógrafa e... a Lavínia é uma bailarina criadora, percebe? Ela cria movimentos e eu e às vezes ela copia os movimentos que eu dou pra ela. Mas eu não estou só como diretora. Mas eu acho que esse foi um processo que foi sendo negociado. Então, por exemplo, que música que vai entrar, aí eu vou falando, olha, eu acho que a música tem que ser mais ou menos dessa maneira, eu estou dirigindo a concepção do trabalho. Ela entra como criadora de muitos movimentos. E cada vez mais eu gostaria que minha ideia maior era que, em termos até políticos, que ela ficasse, ganhasse tanto poder sobre o material que ela pudesse escolher em cena o que fazer com ele. Então nesse sentido é que eu acho que se ela improvisasse dessa maneira com esse material, aí isso seria o máximo do máximo. Quando eu já não reconhecesse mais, quando eu ficasse confusa, nossa, mas esse movimento vinha depois desse? Ou vinha depois daquele? Eu acho que isso seria pra mim, dar pra ela o poder sobre a coisa? Apesar de saber que ela é muito fechada, em termos dramaturgicos.

ANDRÉA: e o tempo. Aí eu coloquei o tempo de trabalho, e o prazo, a encomenda, como é que é isso. Os outros trabalhos que você fez pra você mesma?

JULIANA: Os processos eram longos, processos de um ano, com o Anderson foi o único que fizemos em três meses, mas já era o segundo trabalho. Então, é a primeira vez que eu faço isso assim tão rapidamente. Então eu falei Lavínia, você veio por conta de um trabalho específico meu, então se você comparar assim essa percepção com a Lavínia, tem muito mais a haver com esse DVD. Talvez não tenha a haver com as *performances* de panorama. Então de certa maneira aí já vem certa encomenda, porque a pessoa tem certa projeção. Olha, eu gosto desse trabalho.

ANDRÉA: e você escutou isso!

JULIANA: eu escutei isso. Se eu quisesse impor pra ela, está bom, mas o meu momento coreográfico é outro, porque esse solo que você viu no DVD tem dois anos e meio. Agora eu estou fazendo coisas que são diferentes. Não teria mais trocas. Então, pra mim também é interessante voltar pra esse trabalho de dois anos e meio atrás e melhorar e viver isso no corpo de outra pessoa, como ela cria em função de uma proposta mais antiga. Então esse foi o primeiro foco. Agora, nos primeiros dias eu quase não dormia, porque eu tenho que ser criativa, eu tenho que ser boa, eu tenho que ter boas ideias, e o negócio é que quando você tem um processo de seis, sete meses, você erra, você pode errar. E com o processo que você faz tão apertado assim, você não, depois de duas semanas, você não pode falar que não deu certo, vamos tentar outra coisa, porque duas semanas é quase a metade do seu tempo. Não é? Você tem que fazer em seis semanas, e lidar... ela ficou machucada em uma semana. Então tem isso, eu acho que vai ter uma cobrança minha e da Lavínia também, de não querer que seja um estudo apenas, que seja algo que as pessoas reconheçam como um trabalho amadurecido em tão pouco tempo, uma ideia crível, mas eu agora estou tranquila, depois de ver que vai funcionar, assim acho que vai rolar, eu acho que eu não estou desesperada, eu tenho mais assim uma semana em São Paulo. A Lavínia também vai ficar mais três semanas em São Paulo, eu acho que vai dar supercerto, assim eu acho que eu preciso agora conseguir vislumbrar que nós tínhamos a cena inicial, até dois tempos e a cena final. Eu preciso fazer esse, eu preciso preencher esse gesto, né? E eu não estou conseguindo ainda mais com ela machucada. Talvez pelo fato de ela ter se machucado eu mude a coreografia. Tudo pode acontecer. Eu não consigo a aceleração que eu gostaria de ter.

ANDRÉA: talvez isso te dê um tempo como se diz de entrar outra informação. Pra ela mesma, por isso que eu falo que, se você for perguntar pra cada um das pessoas que estão participando, você vai ver que.

JULIANA: não, e fora que nós nos grudamos. Ela foi pra São Paulo, nos encontrávamos todos os dias, e agora no Rio, é intensivo,

ANDRÉA: esse tempo, eu acho que é muito importante.

JULIANA: bom é que nos damos bem.

ANDRÉA: eu fiquei sozinha. A Denise não estava aí.

JULIANA: nossa então eu venho, pra estreia não, mas eu venho pra montagem de luz, ensaio geral e depois eu venho no sábado ver. Mas então é uma convivência que, se a pessoa não se bica, não dá, né?

ANDRÉA: é complicado.

JULIANA: E olha que tem casos.

ANDRÉA: nossa, se tem. Nossa, eu acho que praticamente todos as minhas assistências, principalmente nos dois primeiros anos que você vê, quer dizer, nós, o resultado, não pode ser diferente. Então você vê um trabalho muito frágil, vários trabalhos muito frágeis.

JULIANA: muitas repetições, né? E nós já tínhamos um vínculo. E o meu vínculo com a Lavínia é muito grande. Nós duas perdemos uma melhor amiga e vivemos um momento de luto de forma muito próxima. Então, não é qualquer coisa, né? Tínhamos os objetos que a família da Dica nos deu. Eu tenho um anel, a Lavínia tem um colar. Acho que essa foi só uma oportunidade pra nos desenvolvermos e eu acho que vamos ser amigas mesmo, aliás, já somos amigas, além de tudo. E tem ideia de que esse trabalho depois se desenvolva. Estamos ainda vendo como fazer, porque tem as dificuldades de dinheiro, São Paulo não pode pegar, aqui tem que ser pessoa que more no Rio, e agora nós estamos tendo um apoio lá, e é bom e aí, como fazer, Lavínia, você vai ter que mudar pra São Paulo, então ainda estamos pensando neste tipo de projeto, senão não dá.

ANDRÉA: é o figurino.

JULIANA: o figurino, quem vai fazer é o Cássio Brasil, e aí ela está trazendo do Quasar.

ANDRÉA: ah é? rss

JULIANA: é. Mas eu gosto do Cássio. Eu gosto do figurino da Quasar e o Cássio faz figurino pra teatro em São Paulo. Ele deu uma palestra na universidade onde eu dou aulas, e ele é muito inteligente. Ele fala do jeito que ele vê a roupa, a vestimenta e então fomos na Oscar Freire em São Paulo e quase compramos um vestido da Maria Bonita,

que estava em promoção, ficou perfeito, maravilhoso, já ia resolver todos os nossos problemas, mas daí ele falou não, vamos criar.

ANDRÉA: não precisa nem falar.

JULIANA: não precisa nem falar mais, porque com um pouco mais de tempo e material ele vai poder ver o trabalho e música é do Bruce que é marido da Lavínia.

ANDRÉA: e a luz?

JULIANA: eu ainda não sei, mas eu acho que o Bruce vai falar com o iluminador que faz luz pra ele, amanhã. Mas eu já falei que eu gostaria, que acho que tem que ser uma coisa muito simples, porque qualquer efeito dramático vai arrebentar com o trabalho. E eu acho que eles vão até a música, vai ser muito simples. Na primeira cena gravamos a minha voz. Então o Bruce fez umas montagens com o Miro cantando, ficou bem legal. Eu não dançar mas eu vou estar lá, não tem jeito.

ANDRÉA: agora outra coisa que falta, nós falamos da profissionalização, falamos da sua relação com mais ou menos parceiros, você já dançou, eu me esqueci de perguntar, já dançou solos de autoria de outra pessoa?

JULIANA: não, de ninguém.

ANDRÉA: e você dançou em companhia só da Nora?

JULIANA: só da Nora. O resto é tudo projeto. Nossa, uma pilha de projetos, desde Londres.

ANDRÉA: mas assim, projetos seus, não, ou com outras pessoas?

JULIANA: aí às vezes.

ANDRÉA: você circula *free lancer*, é isso que você está falando quando você fala de projetos?

JULIANA: em São Paulo não. Desde que eu ganhei um prêmio lá, ninguém quer trabalhar comigo.

ANDRÉA: como bailarina?

JULIANA: ninguém nunca me chama pra fazer um projeto dos outros.

ANDRÉA: entendi.

JULIANA: porque as pessoas, porque eu já ouvi, ah não, você já tem seu trabalho, sabe, daí eu falo assim, mas eu queria tanto dançar.

ANDRÉA: pois é.

JULIANA: eu recebi um convite de uma moça, mas eu não pude fazer, porque agora eu tenho a companhia.

ANDRÉA: agora muda tudo. Isso que estava faltando, deu pra falar. A coisa da direção, das hierarquias, de repente eu vou ver o quê que vai ficar da gravação e aí retomaremos quando você vier, ou talvez eu vá a São Paulo pra ver o Thiago e o Cristhian, acompanhar um pouquinho do fio, porque eu não consegui pegar eles. E daí de repente eu te procuro lá ou aqui na estreia, vemos como ficou. Uma coisa que faltou foi sobre a questão da estrutura do SESC, está tudo certo pra vocês?

JULIANA: tudo. Eu não tenho do que reclamar. A produção na verdade quem está cuidando são a Lavínia e o Bruce. Então desde o primeiro contato, a impressão que eu tenho é que o SESC dá uma grana pra eles.

ANDRÉA: isso.

JULIANA: e eles é que estão cuidando.

ANDRÉA: algumas pessoas trabalham com produção. Eu trabalhei sem também.

JULIANA: eles estão trabalhando sem também. Eles fazem.

ANDRÉA: porque também não tem isso, fazemos de tudo.

JULIANA: em São Paulo eu também estou trabalhando com produção, pra arrumar sala de ensaio.

ANDRÉA: você está com uma produtora?

JULIANA: não... não...dela não. Estou falando de eu mesma pegar um telefone e ligar para conseguir espaço.

ANDRÉA: Você está fazendo a produção?

JULIANA: é, estou fazendo. Um pouquinho. Porque também não custa nada eu ligar e no SESC mesmo o que aconteceu, o que eu usei até agora foi o hotel e o estúdio. Mais nada. Agora vamos ver na época da montagem.

ANDRÉA: ah, é relax.

JULIANA: e tem o Bruno também.

ANDRÉA: nossa, o Bruno é um espetáculo. Nunca vi uma coisa assim, super rápido, chiquérrimo.

JULIANA: é, esperto, super rápido, chiquérrimo mesmo.

ANDRÉA: é uma coisa chique, você entra e pronto, já fez, você olha a foto, a foto fica bacana.

JULIANA: superbacana.

ANDRÉA: daí você pega e vai embora.

JULIANA: é.

ANDRÉA: isso é muito bom. Então está ótimo. Talvez eu vá falar com você, mais pra frente, um pouco mais sobre política. Não necessariamente sobre política hierárquica, quer dizer, vai acabar caindo sempre nesse lugar que é das relações, também não tem como, mas talvez pelas viagens da micro-física.

JULIANA: eu gosto muito desse texto.

ANDRÉA: Obrigadíssima, muito obrigada, desculpe qualquer coisa.

JULIANA: muito obrigada a você.

ANEXO III – ENTREVISTA COM ANA BOTAFOGO (11 de Março de 2008)

ANDRÉA: eu fiz um pequeno roteiro, que estou seguindo para todos os meus entrevistados. Então, pra começar vamos falar sobre a sua profissionalização. Você pode informar os fatos que foram mais importantes durante sua carreira?

ANA: você diz profissionalização quando eu comecei profissionalmente ou ao longo da minha carreira, isto é, meu currículo da vida artística?

ANDRÉA: acho que seria interessante você colocar os trabalhos realizados que foram os que mais fizeram diferença, ou então que foram os mais importantes pra você.

ANA: é um pouco complicado quando falamos em trinta anos de profissão, vinte e seis só de Teatro Municipal e, falando sobre minha carreira, digo que minha profissionalização começou na França. Mas a primeira vez que eu atuei como profissional, eu estudava aqui no Rio de Janeiro, minha formação foi sempre aqui, eu queria muito ser bailarina, mas achava que isso era algo muito distante, muito difícil. Entrar para um “missal” então era a coisa mais difícil do mundo. E aí surgiu a oportunidade de eu ir pra Paris. Eu estava fazendo algumas aulas lá quando surgiu uma audição pra companhia do Roland Petit. Fiz, passei e entrei. E aí minha vida mudou muito e foi algo que eu não estava esperando. E saí do Brasil para passar uns meses em Paris, e acabei tendo que me mudar pra Marseille. No primeiro mês de trabalho em Marseille, que foi um mês de experiência, eu visualizei exatamente aquilo que eu queria pra minha vida. Adorei, eu teria um mês de experiência, e tanto eu podia desistir quanto eles também, mas foi uma experiência maravilhosa, e fui aprendendo assim ao longo do trabalho. Então, primeiro dancei lá, e voltei da Europa dois anos e meio depois, porque eu já havia saído da companhia. Fiz outras coisas na Europa também, e eu depois eu voltei ao Brasil para tentar entrar para o Teatro Municipal, que esteve fechado um tempo. A minha primeira Companhia no Brasil foi o Teatro Guaíra, em Curitiba, depois eu vim para o Rio de Janeiro fazer algumas produções com a Lalau. Depois eu passei num exame de audição para o Teatro Municipal e entrei em 1981 pro Teatro Municipal já como primeira bailarina. E desde então venho dançando profissionalmente. Quando você me pergunta como que foi a profissionalização, eu acho que todos esses grandes fatos foram importantíssimos pra mim. Eu já tinha feito um primeiro papel com a Companhia da Lalau, ela me convidou pra fazer o Quebra Nozes. Meu primeiro Quebra Nozes foi com a Associação de Balé do Rio de Janeiro. Dancei também o balé Corsário,

com o Bujoni, e só por dois anos depois é que eu entrei para o teatro Municipal. No Teatro Municipal eu só tinha feito o balé Gisele e depois eu fiz todos os grandes clássicos. Minhas primeiras vezes foram no balé de repertório, e ao longo desse tempo fui fazendo as outras coisas de balé, ou contemporâneos, ou feitos pra o Teatro Municipal, novas criações, enfim, e fui então participando e assim me profissionalizando e aumentando meu curriculum.

ANDRÉA: existem também trabalhos seus não relacionados diretamente com o balé, mas que colocam você como coreógrafa de dança moderna, de solos ou duos ou trios, ou que você estivesse envolvida com o processo criativo?

ANA: criativo? Isso eu preciso me lembrar, porque eu dancei muita coisa que já existia, como foi o Balé do Gigi Castel Lianeaux, onde eu dancei o Cisne Negro, mas o solo tinha sido feito pra ele. Agora, eu fiz coisas não tão de dança contemporânea como eu estou fazendo agora, mas assim, de balé contemporâneo, por exemplo, um que foi criado pra mim, O Sabiá, de um autor português, mas eu usava toda a minha técnica do balé clássico, porém numa visão contemporânea, que é uma coreografia linda do Vasco, que ele criou pra mim quando eu estava com o Cisne Negro. Ele estreou em Nova York. É o trabalho do Vasco. Eu que eu fiz foi uma criação no Teatro Municipal. Fizemos Sagração da Primavera, com um coreógrafo canadense chamado Norbert Vesak. Ele preparou o espetáculo para o Teatro Municipal e criou pensando em mim e no Graham, que na época veio pra ajudar na criação. Era um balé mais contemporâneo, todo de malha, e eu também dançando na ponta. Com vertentes de Dança Contemporânea eu já dancei descalça. Um solo que eu danço sempre descalça, que é uma homenagem à Isadora Duncan. É uma coreografia da Norma Lilia, baseada em todas as figuras e nos poucos filmes que se tem de Isadora, nas fotografias, nas imagens. Usamos então tudo daquelas imagens de Isadora, ela no chão, ajoelhada, com a echarpe, e é descalça. Então é um solo até de dez minutos, bem cansativo pra mim, mas eu falo que eu danço muito, gosto dele e já dancei até com o braço machucado.

ANA: tem também o Gi Castelani, eu trabalhei com ele, e foi muito interessante, mas é um solo que ele tinha feito pra ele mesmo. E aí eu acho que fui até meia mulher, eu também dançava de terno, dançava como se fosse um homem. Mas era de sapatinho, era bem interessante e eu me lembro de ter ficado muito dolorida.

ANDRÉA: e como foi sua experiência no Teatro Guaíra, em Curitiba?

ANA: dancei algumas coisas um pouquinho mais contemporâneas, do Hugo Delavare e do Érick Val mas era uma companhia essencialmente clássica na época. Fazíamos

pequenos balés sempre clássicos. Depois veio o Trancheiras, mas aí eu já não estava mais na companhia, e foi exatamente quando se deu minha mudança pro Rio de Janeiro. Trabalhei também com Renato Vieira, com Fábio de Melo, com a Rita Arrieta, e sempre eles criando coisas pra mim. Com o Fábio eu trabalhei umas duas vezes, depois da primeira vez no teatro da Ópera de Vidro.

ANDRÉA: e com o Paulo Rodrigues, o Paulão?

ANA: sim, e eu trabalhei depois na Noite Configurada, que foi maravilhoso, eram quatro *pás des deux*, nessa Noite Configurada, eu fazia o último *pás des deux* com Marcelo num trabalho que nós gostamos muito e acabamos nos entrosando muito também. E foi uma criação também e tudo isso na ponta, mais uma vez repito que tenha sempre um contemporâneo, mas muito estilizado e levando pra minha forma de dançar. Talvez assim, começar do zero, então é por causa do contemporâneo e começando do zero, no processo de elaboração, de muita conversa, talvez esse com a Ana Vitória tenha sido o trabalho mais elaborado, mais conversado e mais do zero. Mais com o laboratório que eu fiz, acho que tenha sido esse. Com o próprio Gigi tínhamos um limite de tempo, então ele me passou a coreografia, a coreografia já feita. Esse processo todo com a Ana Vitória foi muito interessante porque começamos mesmo do zero. Primeiro nós conversamos muito, depois laboratório, depois ela fez um processo onde graças a Deus tivemos tempo. Foi exatamente nas minhas férias, porque se fosse agora, seria humanamente impossível. Eu não teria essa disponibilidade. Eu teria uma hora, duas horas, e no início nós ficávamos três, quatro horas num processo na fonte, lento, e de criação dela, e entendendo, ela pedia muitos movimentos meus, eu fazia uma coisa e ela se baseava nessa movimentação, criava e foi criando a coreografia básica. Naquela época fazíamos muitos trabalhos num único mês, era impossível, os bailarinos ficavam enlouquecidos, tinha bailarino que dançava dois, três trabalhos e era humanamente impossível aquilo. Isso é desgastante pro bailarino e o coreógrafo que não consegue fazer todo um trabalho de elaboração. Tudo isso é complicado mesmo.

ANDRÉA: e como se deu sua vinda para o SESC?

ANA: há algum tempo a Bia vinha me convidando, pra ver se eu fazia alguma coisa diferente, mas eu nunca podia, ou porque era muito no início do ano, ou eu estava viajando, ou estava com algum compromisso ou era logo depois do carnaval, e no ano passado, ela me chamou no ano passado, eu tinha carnaval, eu estava terminando uma novela, eu não tinha como fazer tudo isso e ainda fazer um solo novo. E aí eu acho que por umas duas ou três vezes eu disse que não poderia e quem sabe numa outra

oportunidade vamos tentar e o que aconteceu é que dessa vez acabou dando certo. E aconteceu que no ano passado eu comecei a conversar com a Ana Vitória, sobre um possível trabalho que faríamos em homenagem ao Klaus Viana. Já estávamos conversando sobre esse trabalho quando surgiu a oportunidade dessa parceria, que, aliás, era a mais inusitada, e inclusive eu acho que o SESC gosta de parcerias diferentes, inéditas. Primeiro, era inédita, porque eu nunca tinha trabalhado com a Ana, e segundo, porque éramos uma bailarina clássica com uma bailarina contemporânea, e acho que enfim, era bem exatamente o que o SESC estava buscando nesses anos todos. Conversei com a Bia, que gostou da ideia dessa parceria inusitada e nós trabalhamos muito. Encontramos-nos no final de janeiro e trabalhamos até março. O trabalho foi todo elaborado pro SESC, pensando nesse espaço do teatro de arena, e fomos pensando, criando tudo pra esse espaço, pra esse evento. Estou muito ansiosa, estou aflita com esse trabalho. Mas é um trabalho super bem cuidado, a Ana teve um trabalho e ela teve uma satisfação muito grande, a Ana Vitória teve um cuidado muito grande com toda a produção, desde, enfim, figurino, chamou um figurinista, ela contou toda a história, tudo o que ela estava pensando, chamou uma visagista, que é a Rose, tinha costureira, tinha cabeleireira enfim foi sendo criada toda a essa personagem de uma escultura que ela viu em Paris, que chama *La Marrinier*, num quê de contemporâneo, mas ao mesmo tempo é pra mostrar essa mulher que passou tem vivência, que tem coisas impregnadas nela.

ANDRÉA: com relação ao processo com a Ana Vitória, que estratégias foram usadas, por exemplo, laboratório do riso, laboratório de imagem, vídeo, improvisação, estudos do movimento?

ANA: ah, eu acho que usamos vários. Primeiro usamos as memórias. Muita conversa e memória, memória de minha vida, e que ela foi depois passando um pouco pra essa mulher. É mais vivência minha de infância, de adolescência, da fase adulta, depois fotos, uma coisa assim meio pictural, pra ela também acho, pois ela pode entrar no meu universo. Depois fizemos laboratório de movimento, eu fazendo movimento, escrevendo palavras com o corpo, e foi um trabalho bastante difícil, que foi criando pouco a pouco. Eu ficava logo querendo o balé inteiro e obviamente que isso não aconteceu, foi pouco a pouco, cada dia ela aumentava um pouquinho, depois via, gostava, tinha que burilar, e depois mesmo do trabalho pronto, ela foi acrescentando movimentos pelo meio, e era assim mesmo, ia trocando e por enquanto espero não tenha mais nenhuma mudança. Acho que isso é uma estratégia de trabalho dela. Agora a

minha estratégia de trabalho foi que eu estava absolutamente disponível, aberta, a fazer tudo que o que ela quisesse, a que ela fosse me propor. Porque eu acho que isso também ajudou muito. Eu cheguei, não tinha a menor ideia do que aquilo renderia, do que podia sair, mesmo com os laboratórios, eu não sabia aonde que aquilo iria. Às vezes eu dizia meu Deus do céu, eu acho que a Ana Vitória pirou, quando ela me pediu eu fazer os movimentos, e fazer, eu disse, gente, onde isso vai dar, isso não vai dar certo, eu não sei fazer isso, nunca tinha improvisado na minha vida, então eu achava que não iria a lugar nenhum. Mas eu estava muito disponível, e querendo muito fazer o trabalho, querendo que desse certo, querendo que fosse uma grande parceria, entendeu, e acho que nós tivemos momentos muito bons, e que apesar de eu ter trabalhado as férias toda intensamente, daria certo. Chegávamos sempre cedinho, às vezes abríamos o teatro, foi um trabalho bom. Eu fiz também aulas com ela, pra trabalhar outras musculaturas, e ela também fez aulas comigo de balé clássico, então foi uma parceria bem legal, e fomos trabalhando assim.

ANDRÉA: dentro dessas estratégias que vocês experimentaram, que mais precisamente você experimentou, como foi pra você lidar com as diferenças do balé clássico, como por exemplo, ficar descalça?

ANA: descalça eu fiquei desde o começo, eu já sabia que teria de ser. Você sabe que bailarina clássica detesta ficar descalça, mas eu fiz. Em nenhum dia eu fiz de sapatilha. Também não tinha que dançar outros trabalhos. Talvez eu se tivesse que dançar o Gisele nesse meio tempo, eu poupasse o meu pé. Mas não. Eu fiquei descalça todos os dias, até pra sentir que os movimentos ficam diferentes, se você está descalça ou se você está de sapatilha. Essa foi a primeira coisa. Eu estava sempre descalça. Agora, fiquei muito doída, tiveram dias que eu nem me mexia, de tão dolorida que estava.

ANDRÉA: por causa das repetições?

ANA: sim, das repetições e dos exercícios. A cada dia eu tinha uma dor nova. E agora como eu comecei a fazer outro trabalho nesse meio tempo, estou há duas semanas fazendo a ópera, é uma informação nova que meu corpo trabalha diferente, obviamente que isso mexe com meu corpo. Pra você ver que eu trabalhei, eu fiz de tudo pra poder chegar ao final dessa coreografia que todo dia era uma surpresa, queria cada vez mais e mais e mais. Eu gosto de ver tudo pronto.

ANDRÉA: como é pra você, quando a Ana traz a imagem da Mariée, e que propõe a você revisitação, memória e ação, o que seu corpo trás em cima dessa memória, que não uma estrutura codificada, e um pouco, por exemplo, balé de repertório, como que é

isso? Você parar pra pensar sobre as suas memórias, as suas experiências, coisas boas, coisas mais ou menos, coisas ruins. Como é trazer isso para o trabalho?

ANA: Ah, eu adoro recordar. Eu disse pra Ana que teve um momento em que eu recordei e eu não imaginava que lembraria coisas da minha infância, por exemplo, que eu nem imaginava relembrar.

ANDRÉA: você gosta dessas recordações?

ANA: gosto, primeiro porque é minha a vida, eu gosto da minha vida. Óbvio que tem recordações agradáveis, felizes, alegres, e tem recordações de infância que eu nunca mais havia me lembrado. Enquanto eu e a Ana Vitória ficamos conversando, lembrei-me de outra coisa, e às vezes no dia seguinte eu lembrava alguma coisa próxima daquilo que eu tinha falado e que não tinha passado, recordações maravilhosas que eu achei fantástico, e isso foi muito bom. Eu não desgostei de nada. Eu adorei tudo, claro que teve dias de recordações não tão boas, outras, enfim, é a minha vida, e não acho ruim falar de nenhum dos meus momentos alegres nem tristes. Tudo eu acho que faz parte, foi muito importante, óbvio eu que não gosto de falar de momentos tristes, mas tudo isso é importante também. Então foi um processo muito interessante. O procedimento foi ótimo, não me incomodei com nada, eu sou *superlight*. Eu na realidade não tive nenhum problema com esse trabalho.

ANDRÉA: e quanto ao tempo de criação?

ANA: nós tivemos quase dois meses.

ANDRÉA: e pra você isso foi tranquilo, já que está acostumada com montagens mais rápidas?

ANA: é, mas não foi assim. Foi um mês e três semanas só de pressão, trabalhamos muito. Depois de pronto fomos trabalhando em cima, Foi um tempo bom. Claro que às vezes fazemos um balé completo, e já vamos montar o Gisele, que também é um balé que fazemos muito, em apenas quatro semanas. É muito justo. Pra remontar um balé que não fazemos há quatro anos, eu acho, quatro ou cinco anos.

ANDRÉA: e com relação à estrutura e funcionamento do SESC, você teve algum problema?

ANA: nossa, eu não tive problema nenhum, foram superatenciosos. Quando tinha horário marcado que eu não podia vir, eles remanejavam. Eu não tive nenhum problema com eles. Muito pelo contrário, foi tudo muito tranquilo.

ANDRÉA: com relação a figurino, vocês tiveram que discutir a proposta?

ANA: discutimos. Nós tivemos reuniões e eu discutia primeiro com a Ana Vitória, depois ela me apresentou toda a equipe, enfim, foi um trabalho em equipe mesmo, de buscar essa mulher e de criar essa personagem, sabendo que vai virar outra coisa aqui e que não é a Ana Botafogo. Que não é nem a Ana Botafogo clássica e nem a Ana Botafogo contemporânea. É outra mulher. Eu sou uma bailarina clássica e já dancei quase todos os clássicos. Eu tenho essa característica superclássica, de dançar sempre os balés brandos, mas assim, eu sempre fui muito aberta, e não só porque eu já fiz criações menores, de solos, *pás dès deux* etc. etc. com música popular brasileira, com coisas mais leves. Eu sempre fui muito aberta a fazer outros tipos de dança. Com o Roland Petit eu já comecei, ou seja, na realidade eu quis ir pra uma companhia muito clássica, o Roland era clássico, mas numa concepção dele que era maravilhosa, então eu sempre tive essa coisa de unir muito o clássico com o popular. O clássico chegando mais próximo do público, com músicas diferentes. Outra coisa que é diferente pra mim também é dançar sem música. Acho que poucas vezes na vida eu dancei sem música, e nesse *timing* interior meu.

ANDRÉA: e isso é difícil, não é?

ANA: é, porque a tendência de toda bailarina é sempre chegar e, se achar uma frase musical, querer dançar e internamente você está contando um, dois, três, quatro, mas isso, eu trabalhei para eu não fazer isso. Tanto é que nós tivemos um trabalho muito interessante, que eu nunca sabia onde ia dar, e eu acho que isso é um pouco a proposta da dança contemporânea. É não ter aquela coisa igualzinha. Claro que, depois de muito ensaio, começa muita coisa a se repetir. Pra mim o mais difícil foi exatamente esse trabalho, eu acho que a Ana trabalhou comigo, até o começo da coreografia, que é aquela coisa interiorizada, e que vai ter enquanto o público entra, muito de interpretação. Primeiro porque o balé clássico é algo pra fora, para o público, e a dança contemporânea é mais introspectiva. Você não dança para o público, você dança para si mesma. E ainda mais esse meu, que são memórias, então tem que ser muito para mim mesma. E todo esse processo, porque às vezes eu ficava recordando, a Ana dizia... “fica pensando aí... pensa em tal coisa” e ela ia me dando umas direções. “Pensa na infância, não sei quê. Pensa no barquinho, na praia, no irmão.” E ela ia me dando essas direções, obviamente que sem querer eu sorria, e me lembrava de momentos, de outros, quando ficávamos paradas e ela em cima do trabalho de eu tentar ficar mais “cool”, não sei nem que termo usar.

ANDRÉA: sem precisar trazer para o rosto o que tinha dentro da sua cabeça?

ANA: é, o que estava na minha cabeça.

ANDRÉA: o que tinha pra reforçar?

ANA: isso, então é uma coreografia, um trabalho sem muitas nuances.

ANDRÉA: obrigada, Ana, por ter me recebido e depois marcamos outra hora, tudo bem?

ANA: está bom.

ANEXO IV – ENTREVISTA COM ANA VITÓRIA (12 de Março de 2008)

ANDRÉA: entrevista com Ana Vitória, para o Solos do SESC, trabalho com Ana Botafogo, em março de 2008. Eu elaborei um pequeno roteiro, para eu ter uma pesquisa igual pra todo mundo. Primeiro apesar de eu já te conhecer, vou perguntar sobre a profissionalização. Como é que se deu a sua profissionalização, o que ficou de importante pra você até chegar aqui? Não tudo, mas o quê fica de mais importante, que ficou pra você?

ANA: ao longo da minha vida inteira?

ANDRÉA: sim, como foi sua formação até você chegar aqui, nesse trabalho com a Ana?

ANA: bom, o que na verdade ainda se reflete no que eu faço hoje, primeiro acho que é a minha iniciação como atleta, porque eu fiz ginástica rítmica, dos nove anos de idade até os dezessete. Foi a minha primeira formação mesmo, eu não me lembro de ter feito balé clássico, nem de dança, nem de natação, nenhuma atividade. Eu acho que, quando eu comecei a trabalhar com o corpo, já comecei nesse treinamento e, sobretudo naquela época, na Bahia, era uma coisa muito rígida, muito de correr em volta da quadra, às vezes o seu corpo doía mais. Tinha uma preparação muito forte, e horas e horas com aqueles aparelhos, que na ginástica rítmica tinha aquela coisa da repetição, né, muito com os aparelhos. Eu tive uma vida longa dentro da ginástica, e eu vivo de conquistas, fui campeã baiana e fui campeã brasileira. Eu tive certo espaço até pra ter mais abertura pra trabalhar com dentro. E eu me lembro que, já naquela época, o que eu mais gostava de fazer e onde eu sempre ganhava era com o chamado “mãos livres”. Porque dentro da ginástica rítmica, tem o arco, a bola, a fita, tem mãos livres, que era aonde eu podia dançar. Porque naquela época em nem sabia o que era dançar, mas enfim, eu acho que era onde eu tinha certa.

ANDRÉA: onde você conseguia ser você mesma?

ANA: isso, associada à coisa do rigor do esporte porque você tem que suportar a maça no lugar certo, dar dois rolamentos e pegar no lugar certo, porque se cair no chão você é despontuada. É uma coisa que é quantitativa, mais do que qualitativa, muito mais, se você pegou no lugar certo, do jeito certo do que se pegou bonito ou feio, não sei. Então isso eu acho que foi a coisa que ficou no meu corpo, ficou marcado. O outro foi na faculdade de Dança, na UPSTA, porque logo depois que eu saí da ginástica, eu já era

velha pra ginástica, porque você com dezessete, dezoito anos, não tem mais o que fazer, a não ser que eu saísse da Bahia, enfim, a família nordestina não deixa isso, o único jeito era só casando – risos – então fiz a Faculdade de Dança. Eu entrei na faculdade como uma oportunidade de continuar trabalhando o corpo. Eu tinha uma técnica na ginástica rítmica, e eu me lembro dela até hoje, ela tinha já uma noção de que nós precisávamos trabalhar aula de balé, mas éramos uma seleção muito pobre. De vez em quando ela chamava uma professora que dava aulas pra gente, ora de balé, ora de dança. Treinávamos num clube, do SESI de lá, e de vez em quando tínhamos essas entradas no universo da Dança, mas muito esporádicas. Quando eu fui amadurecendo, no fim dos dezesseis anos, então eu comecei a fazer jazz, não fiz mais nada que mereça ser destacado. Acho que minha outra segunda grande formação foi na faculdade, porque ali eu me deparei com o que era Dança mesmo, com suas teorias, com várias possibilidades, isso nos anos oitenta. Já em 1984, 1985, eu lembro que nessa época a faculdade estava sofrendo uma transição. Ela tinha uma linha expressionista alemã, porque havia sido fundada por alemães. Com a segunda guerra, o expressionismo era muito forte ainda, por causa do Rolf Lefre. Então a faculdade estava vivendo uma transição porque esse era um período em que eles estavam fazendo muitos convênios, muitos intercâmbios com os Estados Unidos. Havia vários professores e, nessa época que eu entrei, eles vinham dar aulas de Graham, de Laban, e isso me proporcionou várias informações e eu tive a sorte de estar naquele lugar.

ANDRÉA: foi importante pra você?

ANA: foi. Só de estar lá, naquele momento, pra mim aquilo ali era um mundo já, eu já entrei num lugar que tinham possibilidades absurdas de caminhos, mas, dentro dessa faculdade, dentro desse núcleo, o que me formou mesmo como criadora, foi o grupo Tranchan. Fui fazer parte de um grupo que era dirigido pela Bete Grebley e Leda Muana, que já eram mestres, eram pós doutoras em Dança, em coreografia, e era um grupo de pesquisa que já existia há 15 anos. Sempre pesquisando, pesquisando. E a ideia era pesquisar. Não tinha compromisso em apresentar, não tinha compromisso em *performance*, em qualidade de movimento, nada disso, ela tinha compromisso com a pesquisa. E eu entrei nesse grupo, fui convidada a entrar, porque faz parte alunas da faculdade. E aí eu tive contato com a Bete e com a Legrinha nesse lugar. Eram todos os dias, muitas horas por dia, fazia faculdade de manhã e às vezes ensaiava a tarde inteira. E isso durante quatro anos, pra mim foi muito forte, muito enriquecedor.

ANDRÉA: é uma mudança muito grande o processo da ginástica pra um foco de processo criativo.

ANA: sim, e eu tive que me adaptar num ambiente completamente diferente. Quando eu entrei, que eu comecei a fazer as técnicas mais precisas eu percebi aquele rigor, e me dei super bem porque eu já trazia isso da ginástica. Então eu já tinha o corpo forte, já tinha o corpo muito tonificado, isso foi tranquilo. Mas com a criação não. Com a criação é como você sair de uma partitura clássica e começar a improvisar. E “apanhei” muito no Franchan. E ali, inclusive a Bete fala isso até hoje, porque como é um grupo de criação coletiva, às vezes havia temporadas em que só dancávamos pra gente mesmo, dentro da faculdade. Às vezes ela dizia, ah, semestre que vem, fulano e fulano vão coreografar. E eu pensava, nossa eu nunca coreografei. Eu morria de medo e eu dizia que eu era intérprete, e vou ser intérprete sempre e não vou coreografar nunca. E eu acho que esse foi o segundo momento mais decisivo, onde eu tinha que desfazer um monte de coisas e construir um monte de coisas. Depois eu trabalhei com vários grupos, várias companhias, entrei no TCA, saí, descobri que não eram com grandes grupos que eu tinha que trabalhar. Eu havia saído de um grupo pequeno, o Franchan, onde eu era muito protegida, e trabalhei com grupos isolados, pequenos. Depois, outra fase, foi quando eu fui pra França e querendo já descobrir outras coisas que todo mundo já falava. Eu me lembro que naquela época, vários professores meus foram pros Estados Unidos fazer bolsa-intercâmbio, porque na universidade tem que pesquisar, então eu fui empurrada pra frente, e isso é bacana. E eles iam e voltavam, e quando eles voltavam davam muito *workshop*, todo mundo participava, então tínhamos uma troca muito rápida, muito imediata de informação.

ANDRÉA: e aí a França?

ANA: quando eu fui pra França, eu fui atrás dos lugares que eu já tinha mais ou menos ouvido falar, e me deparei com o lado mais profissional, no sentido, não que as companhias que eu tenha trabalhado não eram profissionais, era no sentido mais produtivo e autoral mesmo, assim, de eu tenho uma ideia, eu tenho um corpo, eu tenho uma imagem, e as coisas todas tem que funcionar junto.

ANDRÉA: tem que trabalhar, não é?

ANA: é, muito, muito!

ANDRÉA: o profissional tem que funcionar.

ANA: é, tem que funcionar, não pode dar errado, não importa o que você faça. Você tem sempre que pensar no resultado, no melhor resultado possível, e isso pra mim foi um choque.

ANDRÉA: talvez porque você tenha saído do experimental, de uma coisa mais pra dentro.

ANA: é mais voltada pra dentro mesmo. E isso foi uma coisa que mais me impressionou, porque eu consegui ver de fato essa coisa que falavam dessa fusão toda, onde está a ideia do coreógrafo, e como ela é expressa, como isso é importante, como isso importante ser pensado o tempo inteiro, não é só a ideia, não é só o corpo, não é só a imagem. São as coisas dialogando junto, o tempo, tudo tem que dialogar, luz tem que dialogar, o figurino tem que dialogar, a ideia tem que dialogar com a coreografia, e por aí vai. E isso foi uma questão de sorte, tudo é muito é marcante.

ANDRÉA: marcante? Fez toda a diferença?

ANA: fez. Fez, porque eu ficava chocada, e eu dizia, mas como eles conseguem fazer tudo funcionar ao mesmo tempo, porque eu acho que eu tinha uma impressão muito fragmentada das coisas. Também como intérprete. Até então, eu era intérprete só. Então é claro que eu sempre fiquei do lado da intérprete. O meu papel era chegar ali e fazer o melhor possível, com o meu corpo. Eu não tinha muita noção do que vinha por trás. Do que era produção, do que era desenvolver uma ideia, do que era esmiuçar uma coreografia.

ANDRÉA: não tinha noção da realização, não é?

ANA: isso, e aí eu fui jogada aos leões, fui mesmo testada nesse lugar e sem saber, aí eu percebi que isso era o caminho pra mim, claro.

ANDRÉA: depois da França?

ANA: quando eu voltei da França, eu voltei pra Bahia, eu fiquei pouco tempo mas não realizei nada, e então eu engravidei, tive que ficar parada, mas logo depois eu voltei pro Rio de Janeiro. Quando eu cheguei ao Rio eu queria dançar, eu era intérprete, só que eu cheguei num momento em que as companhias, as pessoas que eu conhecia, estavam muito fechadas, porque naquela época eles estavam indo pra aquela bienal em Lion, e eu me lembro de que não havia muito espaço e eu ainda estava meio acabrunhada, conhecendo um pouco as coisas, enquanto eu estava chegando, enquanto eu estava conhecendo as pessoas, eu queria começar a fazer um trabalho pra poder dançar. Eu tinha que dançar, eu queria, eu precisava dançar. Havia algumas possibilidades que não

tinham nada a haver comido, e que também eu não entrei. E eu fiz o Balizes. Foi quando eu fui pro estúdio. Aluguei um estúdio da Alina Conchita Paes, em Botafogo.

ANDRÉA: acho que todo mundo aluda aquele espaço.

ANA: é, todo mundo dança por ali, e fiquei quatro meses dentro dele, até surgir a mostra novos coreógrafos.

ANDRÉA: foi que você ganhou?

ANA: foi.

ANDRÉA: há quanto tempo?

ANA: foi em 1994.

ANDRÉA: depois do Balizes?

ANA: depois do Balizes. O Balizes meio que foi “cuspido”. Eu acho que ele já trazia tudo isso, toda essa história de idas e vindas, de entradas e saídas, de mudanças, ele tinha uma coisa que é um dado importante, ele tinha uma área de ópera, que era uma correlação direta com a influência que tive do meu pai, que foi a pessoa que me iniciou na arte, ele foi quem me levou pra fazer ginástica.

ANDRÉA: ele sempre te acompanhava?

ANA: é, foi ele quem me incentivou, ele tinha uma carga emotiva emocional muito grande, sabe, não impunha, ele falava alguma coisa do tipo, nossa, que música linda, e eu sentia o incentivo dele. Bom, na França eu viajava muito pra. O meu primeiro embate coreográfico mesmo foi com Provisório, foi logo depois, que foi em 1996 ou 1997. Aí eu comecei a tremer nas pernas, e pensava, e agora? O quê que eu faço, como é que eu faço? Eu não sei fazer! Por onde é que eu busco? Com quem eu vou? Eu não sabia mesmo, mas eu sabia de uma coisa, o Balizes foi muito fácil. Eu me lembro de que, na mostra de novos coreógrafos, na primeira vez que eu dancei, eu não conseguia fazer teatro, porque as pessoas me cercavam e assim, velho chorando, pessoas querendo falar comigo, e eu senti que ele tinha um apelo popular emocional muito claro. E as pessoas se emocionavam facilmente, e o trabalho ganhou nove prêmios.

ANDRÉA: e quando você saiu dele?

ANA: quando eu saí dele, eu falei, e agora? Mas aí eu pensei isso eu não posso mais fazer, porque isso eu sei que dá certo. Eu tinha isso muito claro. Eu não sabia o que eu ia fazer, mas eu não queria fazer uma coisa com um apelo tão emocional assim. Que tivesse uma dramaturgia tão clara, tão pesada. E aí, com o Provisório e ia ver o que realmente eu poderia extrair do meu corpo. Que linguagem é essa que eu estava

buscando. O que é isso? Porque eu não tinha ainda, no primeiro trabalho você não tem linguagem nenhuma.

ANDRÉA: não tem uma linguagem, só tem informações, não é?

ANA: você tem a sua história toda, tem tudo, mas você não tem uma coisa sua ali, consciente, construída. E aí o Provisório foi um trabalho extremamente cerebral, extremamente técnico. Pra mim o desafio era técnico, era o corpo, era a explosão, eram rachas de movimentos, as coisas que me passavam na cabeça na época de desafio corporal, de equilíbrio, de desequilíbrio, de tensão, já tinham uma coisa assim meio urbana com o Rio de Janeiro, meio violenta.

ANDRÉA: uma mudança de lugar e de contexto?

ANA: é, mas eu já estava no Rio de Janeiro, havia umas coisas assim meio de ar, meio violento o trabalho, algo meio de puxar assim, sufocada de ser, né, então ele foi criado nesse contexto, e aí foi o momento em que eu comecei a ter consciência de que coreografar precisava de um pouco mais de razão, do que só sair dançando.

ANDRÉA: uma ideia, e basta uma hora em cima da ideia e pronto.

ANA: isso.

ANDRÉA: e aí depois com o Provisório?

ANA: depois com o Provisório eu fui chamada pra fazer o CCDB, com um trabalho em grupo, e então foi outra história, porque eu nunca tinha coreografado pra grupo. Eu nunca tinha feito nada pra grupo.

ANDRÉA: com a Juliana, essa menina que fez o trabalho da Lavínia, foi a mesma coisa, é engraçado, porque são outros aspectos, e é interessante, porque agora que ela vai trabalhar a primeira vez com grupo. Ela me lembra você, engraçado. Eu conversei com ela. Outro caminho, mas tem uma legal, assim, é bem legal. Ela queria fazer uma coisa interessante com a Lavínia.

ANA: ela é paulista?

ANDRÉA: é, de Campinas.

ANA: ela fez escola lá. Escola, universidade é muito bom, porque te abre tudo.

ANDRÉA: isso. Então depois você trabalhou com um grupo?

ANA: isso, e quando comecei minha experiência com grupo, foi outra dificuldade, outra experiência, enfim, erros e acertos. Muitos acertos, graças a Deus, poucos erros, mas existiram. É aquela tentativa de como é que eu ia colocar no corpo do outro uma coisa que eu ainda estou buscando no meu corpo? Então eu acho que eu escolhi alguns caminhos onde eu já tinha mais segurança, a precisão já estava mais clara, porque com o

grupo Provisórios ela se revelou muito claramente e esse foi um caminho que busquei. Foi a minha primeira experiência composta, então a minha relação com a música começou a mudar, mais até, porque ali, apesar de não ser dentro da música, eu também nunca tive escola. Várias coisas se relevaram no Provisório. E aí quando eu fui trabalhar com grupo, foi uma informação a mais da musicalidade, de novos corpos, e foi muito importante.

ANDRÉA: deixe-me aproveitar que você está falando sobre o grupo, porque eu lembro muito de você falando em algum momento, que com o Provisório você é como se fosse ante matéria e eu me lembro muito de você falando de que você estava muito cheia de dedos pra lidar com aqueles corpos. Passando a fase “cheia de dedos”, o que fica mais pra você, entre você fazer pra você mesmo, alguém fazer pra você?

ANA: acho que foi muito bom.

ANDRÉA: assim, lê-se diferente, não é você fazer, e sim alguém lhe propor, você propor pra você mesma, e você fazer, e você propor pra outros e outros fazerem, porque no grupo trabalhou com três ou quatro ao mesmo tempo, você trabalhou com solos então, como é que, o que fica? Eu sei que isso daria uns cinco dias de conversa, mas, o que fica pra você em relação às negociações, à forma como você, por exemplo, agora com a Ana, que é de um pra um? E outra informação, a diferença, de você pra você mesma e pro outro, e depois de você pra muitos?

ANA: é, eu acho que nós nunca sabemos. E isso que é bom. E eu estou cada vez mais certa disso, que temos que ter a generosidade e a humildade de achar que não sabemos mesmo, e que tudo é diferente mesmo. E que não tem igual e que não tem forma, por mais certa de que você esteja de que aquele é o caminho, quando você se depara com o momento e com a coisa, as coisas acontecem de outra forma. É uma sinergia, é uma interação, é uma troca, que muda tudo. É uma ação e reação. Quando eu estou comigo, mesmo quando eu estou comigo, é diferente. Porque eu já fiz vários solos, eu continuo fazendo, e às vezes, quando eu estou escrevendo, pensando, ruminando a ideia, claro que às vezes de tanto eu fazer, você já sabe alguns caminhos, e quando você entra no estúdio, e que você vai começar, tem sempre algo que te provoca. Ou é o estado de espírito, ou é a luz, ou é o som. Então tudo começa a interagir com você. É como uma antena parabólica, você está conectado com tudo e qualquer mudança de espaço, qualquer mudança na música interfere, e nunca é igual.

ANDRÉA: vamos voltar a falar dessa coisa da diferença, da contextualização, mesmo se você trabalha com um dois, três corpos, você tem uma mudança de negociação, quer

dizer, são mais corpos negociando. Lembro que nas montagens tinha um arranjo daqui, um acerto dali, alguém que se mexia de outra forma, como é que é pra você quando a negociação se multiplica?

ANA: eu acho que tem uma coisa fundamental aí que é o foco. Foco no que você está fazendo, foco no que você quer como resultado. Você precisa ir tentando.

ANDRÉA: você vai fazendo opção?

ANA: é, você meio que tem que extrair o sumo do que você é como criador, como pensador, como escritor de uma linguagem e você tem que dar uma enxugada naquilo que tem de mais forte, de mais impactante, de diferente, de similar do seu trabalho e correr atrás disso. Eu acho que na minha experiência com o Teatro Guaíra, sobretudo, que eram muitos corpos, a minha preocupação era traduzir uma dramaturgia lírica, uma ideia bem desenrolada, bem esmiuçada.

ANDRÉA: você teve tempo pra um processo desse tipo?

ANA: não. Pra mim era fundamental que os corpos daquelas pessoas tivessem um pouco do que estava no meu corpo, como precisão, explosão, limpeza de movimento, foco, eu acho que isso eu persegui. Pra mim era uma coisa clara. Agora, claro que agregado a isso, o que entra do meu trabalho, é a trilha, aquela mesma ideia daquilo que eu ainda acredito, que são todas as instâncias dialogando. Eu sou coreógrafa e gosto de figurino. Eu gosto de luz. Eu gosto de dramaturgia lírica no sentido de, não é de ser linear e contar uma história, não é isso não, mas no sentido de ter uma ambientação.

ANDRÉA: você cria um contexto inclusive, a parte que te cabe na arte de criar o contexto?

ANA: é.

ANDRÉA: pra você ambientar.

ANA: é, é o argumento, é o roteiro e são as linguagens falando. Eu quero que a luz fale, eu quero que a música fale, eu quero que o figurino fale junto. Eu não excluo nada, eu não quero diminuir nada, eu quero que tudo fale muito, no sentido de que tudo apareça com linguagens isoladas, entende?

ANDRÉA: entendo.

ANA: assim, nas vezes em que eu me arrisquei a fazer o figurino eu me dei tão mal, porque eu não sou figurinista, nas vezes em que eu arrisquei a desenhar a luz, me dei mal, eu acho que é uma linguagem é linguagem e cada um sabe a sua. Acho que os artistas interagem, pra mim, nesse sentido. Quando eu penso uma obra, eu não sou daquelas que define até o fim a ideia. Quando eu fiz o Trânsito eu falei assim, olha eu

quero que o cenário traga a ideia da coisa mais antiga em termos de ambientação. Na época, que era o ferro que vinha das armaduras, não é das lanças, e quero que o figurino venha com uma coisa mais *hi-tec*, mais tecnológica, mais moderna que possa ter. Toda a pesquisa em cima de material hoje é feito então vamos lá, trouxemos e dialogamos juntos. Se ficar bom, se não ficar bom, e esse resultado eu só vou ver com a conversa, com o diálogo. Mas as ideias estão ali, todas.

ANDRÉA: entendi.

ANA: tudo vem a partir daí, da ideia. Então eu acho que só, resumindo a sua pergunta, fechando a parte de companhia, eu acho que naquele momento me cerquei das pessoas que já conhecia como o Uilton, na Luz, o Nei no figurino, o Cláudio que também já estava convivendo comigo fez a trilha, então assim, força na ambientação eu criei também e isso sou eu. E isso é também o meu trabalho.

ANDRÉA: e cada uma das pessoas é aquela pessoa, se agregam porque tem um interesse, uma ideia também.

ANA: porque elas aparecem, elas falam. Elas estão falando o que elas pensam também.

ANDRÉA: e num contexto.

ANA: é e eu não acho que o resultado coreográfico, era o que era exatamente o momento, porque foi a primeira grande companhia que eu fiz na minha vida, então o nome é Trânsito, já diz tudo. Trânsito, transitar, passar, mudar, mudança, então eu acho que ela reflete bem isso. Porque é muita mudança, muita diferença, um lugar muito novo, mais um desafio, e ele resultou muito bem, porque ele tem essa coisa meio étnica que eu adoro, eu sou baiana, isso está no meu trabalho sempre, e sempre vai estar. Não tem como negar isso. E ele foi por esse caminho também, de voz, da própria movimentação tinha uma coisa meio oriental, tinha uma coisa ao mesmo tempo capoeira, uma coisa muito jogada, e deu muito bom resultado. Ele dança até hoje. Eu acho que é o trabalho que eles mais dançam depois do Baline, porque eles mesmos dizem no Guaíra que é uma superexperiência pros bailarinos que estão entrando porque tem muita informação.

ANDRÉA: voltando ao SESC, como é que aconteceu o convite? eu sei que é um pouco diferente do resto das pessoas, porque vocês já estavam meio que amarrando uma história, eu queria que você falasse um pouquinho só dessa parte de chegar na Ana, de você estar junto com a outra Ana.

ANA: então, foi da negociação comigo nessas pluralidades porque eu acho que eu tenho essa característica, essa dinâmica, e eu gosto, porque isso me interessa, me instiga. Eu

lembro que depois de um tempo que eu estive com a companhia, que eu trabalhei com grupo durante um tempo, eu me lembro de que chegou um momento em que eu senti que eu precisava retomar, um caminho. Não sabia qual.

ANDRÉA: como mudar de ares?

ANA: isso, e é maravilhoso trabalhar em grupo, é mais prazeroso do que trabalhar sozinho, porque trabalhando sozinho você pode se esfacelar inteira, mas ao mesmo tempo é difícil, porque você vai se abrindo. Acho é mais fácil trabalhar em criação coletiva, porque que eu trabalhei cinco anos, então sei como é que é, apesar de as pessoas dizerem que não. Ah, é muita gente dando opinião, tá acordado isso, e aí você brinca com isso, né, você tem esse jogo, de que tem essa possibilidade, essa e essa, vamos brincar com isso, e ver no quê que isso resulta. Isso que é legal também. Quando você tem um grupo assim, você tem que ter uma direção, e isso demanda uma direção muito clara das coisas, e eu não sei, acho que chega num determinado momento que eu pensava que precisava me ver de fora, eu tive várias tentativas, fiz trabalhos lá fora, mas não dancei.

ANDRÉA: você estava fora?

ANA: eu já queria estar fora e aí, quando eu retornei, foi mais simples com o grupo, no começo e fim. Era só uma coisa ali, um recorte acolá, aí eu acho que nesse recorte eu comecei a me debater de novo com essas questões, e voltei pro mais simples e disse não, agora eu preciso dar um tempo pra ver como estou, o que é que estou pensando mesmo. E eu acho que, assim, eu penso com o corpo também, sobretudo, voltar, retomar os solos, num trabalho de intérprete-criadora, que é um trabalho que foi por onde eu comecei, como criadora, e pra mim era essencial, essencial pra voltar.

ANDRÉA: a ter um momento seu não é?

ANA: voltar a ter um embate com meu corpo, porque quando você está com outros, você se desperta também, se divide, vamos dizer assim, e são vários focos. E foi uma decisão difícil, dura. Fiz. Agora eu estou retomando o trabalho, com tudo de novo, com mais gente, mas não e eu acho tão claro hoje pra mim, que eu não quero trabalhar com o grupo fixo. Eu quero trabalhar com projetos. Eu quero convidar pessoas que eu acho que tenha o perfil do trabalho. Esse trabalho que eu estou fazendo agora é pra criança. É um espetáculo de dança contemporânea pra criança. Então eu busquei pessoas que dão aulas pra criança. E que tem esse viés e que tem esse toque, que tem essa linguagem, então todas as pessoas.

ANDRÉA: aparência, né? Você percebe.

ANA: é, então todas as pessoas que eu convidei estão trabalhando, que estão me ajudando, um está fazendo teatro, porque sempre trabalhou e só trabalha com teatro infantil. Então assim, eu quero cada vez ir mais fundo no projeto. Eu não quero que a companhia seja o meu projeto. Eu acho que eu tenho essa característica, eu não sou aquela coreógrafa como um projeto fixo. Se hoje eu faço Pixote, amanhã trabalho com criança. Eu gosto de dançar então eu vibro, eu acho que eu tenho isso naturalmente no meu trabalho.

ANDRÉA: bom, como surgiu seu trabalho com a Ana Botafogo?

ANA: primeiro eu participei dos solos, e a primeira vez foi com o Provisório. A Bia me convidou pra fazer com o Provisório, eu acho que o solo de dança ainda não tinha esse perfil.

ANDRÉA: depois com Soraia?

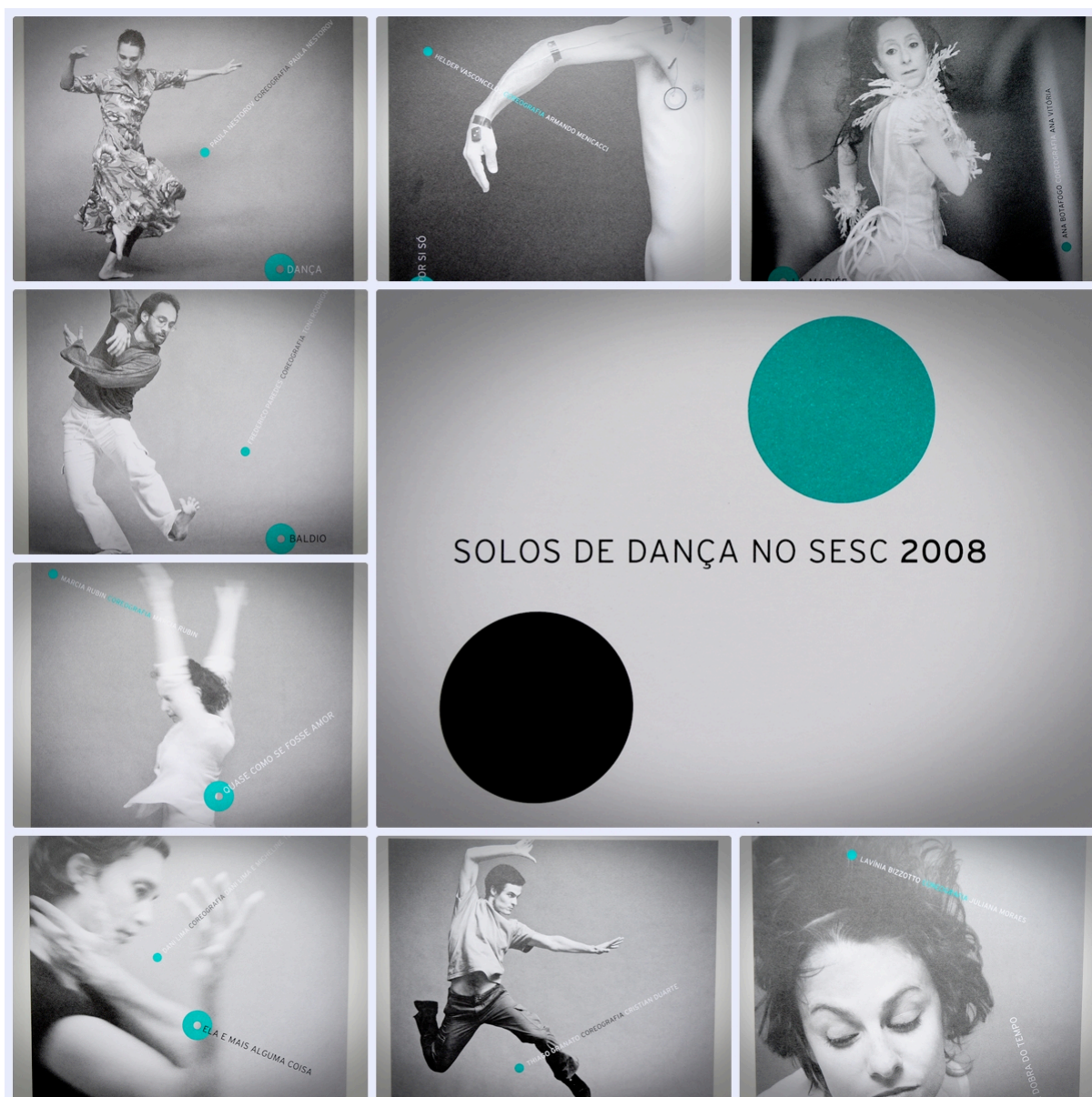
ANA: depois a Soraia me convidou e aí foi uma experiência bem diferente, porque ela é uma bailarina que vinha de uma escola de Jazz, que eu tenho alguma afinidade, porque eu fiz jazz também. Foi maravilhoso porque ela era uma bailarina madura. Essa é a primeira vez que eu estou trabalhando com balé novo, porque eu sempre trabalhei com bailarinos amadores. Com a Ana Botafogo foi um caso especial, foi um caso diferente. A Angel Viana fazia um evento em homenagem ao Klaus Viana, foi um seminário e ela me pediu que falasse com a Ana para ela vir dançar, e me convidou. Na verdade a Angel me pediu para programar uma noite desse evento só de dança, só de bailarinos, só de coreógrafos, e quando conversamos sobre a produção do evento, e ela me disse que queria muito que a Ana Botafogo dançasse e me pediu para convidá-la. O Klaus gosta muito dela. Ele foi uma pessoa me apresentou a Ana Botafogo numa banca, e comentou comigo que ela era diferente. Eu dava aulas na Faculdade da Cidade para um grupo de bailarinos do Municipal, e aí nos sentamos pra conversar e eu falei com a Ana Botafogo da ideia da Angel de ela dançar. Disse que ela não precisa dançar clássico, que ela poderia dançar algum o trabalho dela e do Carlinhos de Jesus, uma coisa pequena que ela tivesse no seu repertório. Então ela me perguntou se eu não queria fazer uma coreografia para ela. Não quer fazer Eu disse que poderíamos pensar no assunto porque a Angel também dançaria, nesse evento. Expliquei pra ela que eu também dançaria e ela me propôs dançarmos juntas. E começou este “namoro”. Eu teria uns dois meses para ensaiar. Eu havia acabado de chegar da França e já tinha visto o La Mariée, que foi a primeira vez que eu primeira vez que eu vi a Ana Botafogo. Porque quando eu morei na França, eu vi muitas as coisas da Niki, que eu adorava, porque ela tinha uma coisa

muito feminina, extremamente arquetípica, aquela coisa simbólica pra caramba, e eu era apaixonada, eu já conhecia a estrutura e nunca tinha visto ao vivo. E estava lá, com minha filha Anastácia no colo, e eu vejo uma coisa de longe, assim, e olha Anastácia, que lindo, uma boneca, vamos ver e fui me aproximando, me aproximando e percebi que era ela. Porque ela, a La Mariée, ela faz parte do acervo da escultura, ela morreu em 2002, mas não pertence a nenhum Museu, só a citação de que eu falei, eles não reproduzem, nada, é uma das peças que era meio xodó dela. Então, aí ficamos assim embevecidos com aquela boneca enorme, aquela escultura de papel *marchê* e o dorso dela cheio de bonequinha, de caixinha, de bichinhos, e eu ali, boquiaberta. Então comecei a dar voltas em torno dela, com a Anastácia no colo, e quando estava do lado dela, percebo que é uma folha de papel, assim, curvada, como se tivesse assim, caminhando, aí quando eu a vi, eu falei, eu vou fazer um trabalho sobre isso, eu vou dançar isso porque tinha tudo a ver, aquela coisa da caminhada, da noiva, do percurso da mulher, da história, aí fiquei extremamente emocionada e quando eu encontrei com a Ana Botafogo e eu disse, tá certo, vamos trabalhar juntas.

ANDRÉA: nesse tempo aí, foi, setembro, outubro?

ANA: foi em outubro. E resolvemos fazer então pra Angel, e acabamos acertando tudo. A Ana Botafogo já tinha inclusive conversado com a Angel, porque ela é toda metódica, e digo que estou aprendendo, até eu sou profissional pra caramba estou aprendendo. Depois encontrei com a Bia e ela me convidou para dançar os Solos no SESC em março, com a Ana Botafogo. Aí eu falei com a Ana do convite da Bia pra gente estreiar lá no SESC, e eu faria o solo. Começamos pelo solo vamos argumentando tudo, já vamos desenvolvendo roteiro. E a Ana Botafogo aceitou, e ficamos de ver datas, e quando a Bia ligou, confirmamos nossa participação. E foi assim que começamos a trabalhar, assim meio na confusão de final de ano, porque ela viajou, eu viajei, depois ela viajou de novo, uma ficou esperando a outra chegar e quando ela chegou da Inglaterra, começamos a trabalhar.

ANEXO V – FÔLDER





Solo sobre o virtuosismo do prosaico e do simples, a partir de poses de espera e gestos inacabados. Busca-se o movimento pela manipulação se torna estranho pela manipulação de suas dinâmicas, acelerando algumas passagens, borrando ou suspendendo outras. O título refere-se a esse novo desafio a que Lavinia Bizzotto se propõe ao lidar com as inquietações artísticas da coreógrafa Juliana Moraes. Após dez anos dançando para a Companhia Quasar, e tendo construído um corpo incrivelmente hábil e fortemente movimentado, a bailarina se abre para esta nova possibilidade.

LAVÍNIA BIZZOTTO Além de bailarina e ensaiadora da Quasar Cia de Dança, Lavinia apresentou-se profissionalmente na China, USA, Alemanha, Espanha, França, Dinamarca, Holanda, entre outros. Participou, como atriz, do curta metragem "A Espreita"; e em 2005 atuou como bailarina no filme "Bailarinas" de Leandro Cunha. Participa regularmente de campanhas publicitárias como modelo. Atualmente cursa teatro na CAL.

JULIANA MORAES Graduada em dança pela UNICAMP, Juliana Moraes estudou no Laban Centre, em Londres dançou para o coreógrafo austríaco Phillip Gehmacher e para a coreógrafa suíça Andrea Herdeg, com quem ainda mantém intensa parceria artística. Seu solo "Querida Sra. M.", sobre a personagem Lady Macbeth, de Shakespeare, ganhou o prêmio APCA 2002 na categoria criadora-interpretre de dança. Em 2003, seu projeto "Dois Sopros" recebeu a Bolsa Vitae de Artes. A peça "Corpos Partidos", inspirada no trabalho da artista plástica britânica Rachel Whiteread, foi produzida pelo 9º Cultura Inglesa Festival em 2005. Em parceria com o bailarino Anderson Gouvêa, criou a peça "2 e 1/2", em 2006, e a performance "Um Corpo do qual se Desconfia", selecionada pelo Programa Rumos Itaú Cultural de Obras Coreográficas em 2007. No mesmo ano, a coreógrafa retorna ao universo shakespeariano com o solo "Querida Senhorita O.", sobre a personagem Ofélia. Atualmente, dirige a Companhia Perdida, e está em processo de criação da peça "Antes da Queda", inspirada nas fotografias de Francesca Woodman.

NA DOBRA DO TEMPO
13-16 MARÇO

FICHA TÉCNICA Intérprete LAVÍNIA BIZZOTTO Coreografia JULIANA MORAES Trilha Sonora BRUCE HENRI Figurino CÁSSIO BRASIL Desenho de luz CÉSAR RAMIRES Produção BRUCE HENRI Agradecimentos STUDIO 3 (SÃO PAULO), CALEIDOS ARTE E ENSINO (SÃO PAULO), SONJA GRADEL PELO APOIO, BIA RADUNSKY PELA CONFIANÇA, SARA CALAZA PELA COMPETÊNCIA, E TODOS DA NOSSA EQUIPE PELA GENEROSIDADE E PACIÊNCIA. AGRADEÇO GICA ALIOTO PELA ETERNA AMIZADE.



LA MARIÉE

ANA BOTAFOGO COREOGRAFIA ANA VITÓRIA

"No verão de 2007 em Paris, me deparei com uma das obras de arte mais significativas para nós mulheres do séc. XX. A imponente e frágil escultura de 3,5 metros de altura, 'La Mariée', da escultora franco-americana Niki de Saint-Phal (1930-2002). Diante desse encontro, fui violentamente surpreendida pela feminilidade arquetípica da mulher, da mãe, da filha, da amante, da princesa, da guerreira. Todas elas sendo carregadas da natureza. Todas elas sendo como sua figura, pelo torso branco, que de longe nos iludia, exatamente como sua figura, fazendo-nos crer estar diante de um fazedor vestido de brocados. Ao me aproximar cuidadosamente dessa noiva, ouvi seu grito mudo e revivi através desse emaranhado de bricolages, todo o movimento desse caminhar ancestral, toda solidão, toda dor, tristeza, fragilidade, toda saudade, esperança, persistência, toda ingenuidade, toda coragem, maturidade...enfim, toda e toda desesperança...enfim, toda perda, e todo ganho, que nós mulheres sustentamos na memória em nosso lento caminhar. No verão de 2008 no Rio de Janeiro, eu resgatei esse caminho para uma mulher."

ANA BOTAFOGO Primeira bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ana Botafogo já se apresentou em praticamente todo o Brasil, na Europa e nas Américas do Norte, Central e do Sul. Entre os muitos títulos, foi nomeada pelo ministro da cultura da França, em 1997, "Chevalier Dans L'Ordre des Arts et des Lettres" e em 1999, o Ministério da Cultura outorgou-lhe o Troféu Mambembe 1998 pelo reconhecimento ao conjunto do trabalho e divulgação da dança em todo o território nacional. Ainda, em dezembro/ 2002 recebeu a Ordem do Mérito Cultural, na classe de Comendador, por ter se distinguido por suas relevantes contribuições prestadas à Cultura no país.

ANA VITÓRIA, bailarina e coreógrafa baiana, é formada pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e Mestre em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professora das Faculdades Angel Vianina e UniverCidade - RJ. Trabalhou com a Cia Terceira Dança (SP), Grupo Tran-Chan (BA) e Cia Endança (DF) entre outras. Em 1994 morou na França onde trabalhou com coreógrafos de renome da Nouvelle Danse Française. No Rio, dirige a Cia Ana Vitória Dança Contemporânea desde 1996, e consta do seu repertório 15 peças de dança, entre os seus solos como intérprete-criadora e espetáculos para companhias. Recebeu o APCA - 1997, Mambembe - 1998 e RIO DANÇA - 1999. Suas últimas peças coreográficas, "O Exercício de Dom Quixote" e "Manuelagem" - 2006, estrearam com sucesso no Rio de Janeiro, sendo indicados como um dos melhores espetáculos do ano.

LA MARIÉE
13-16 MARÇO

FICHA TÉCNICA Direção Geral e coreografia ANA VITÓRIA Intérprete ANA BOTAFOGO Música VOCALISE OP.34, N° 14 Compositor SERGEI RACHMANINOFF Intérpretes YO YO MA E BOBBY MCERRIN Preparação Corporal INÊS PEDROSA Iluminação MILTON GIGLIO Vídeo ADELINO DE CARVALHO & TOMÁS CAMARGO Foto de cena MÔNICA BENTO Instalação Cenográfica e Figurino KARLO Assistente de Figurino CRYST ROCHA Visagismo ROSE VERÇOSA Cabeleireira MÁRCIA VALLERA Produção IROCO PRODUÇÕES ARTÍSTICAS Agradecimentos FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, ANGEL VIANNA, THOMAS MONNIER, ROBSON GRANATO, ANTONIO BRAGA RODRIGUES E LU ARAUJO.

ANEXO VI – AUTORIZAÇÃO PARA PESQUISA

Eu, _____, Bilhete de Identidade, no. _____, autorizo a pesquisadora Andrea Bergallo Snizek, Título de Residência no. P002110365, a utilizar as informações recolhidas sobre o meu trabalho em entrevistas, observações de ensaios e material videográfico, no período de 14 de janeiro de 2008 a 16 de março de 2008, como objecto de pesquisa de Doutorado em Dança, provisoriamente intitulada “Articulações do Corpo Contemporâneo: dança, estética e política” a realizar na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa sob orientação das Profs. Ana Macara e Denise Siqueira.

Nome:

Documento (RG/CPF)

Endereço: